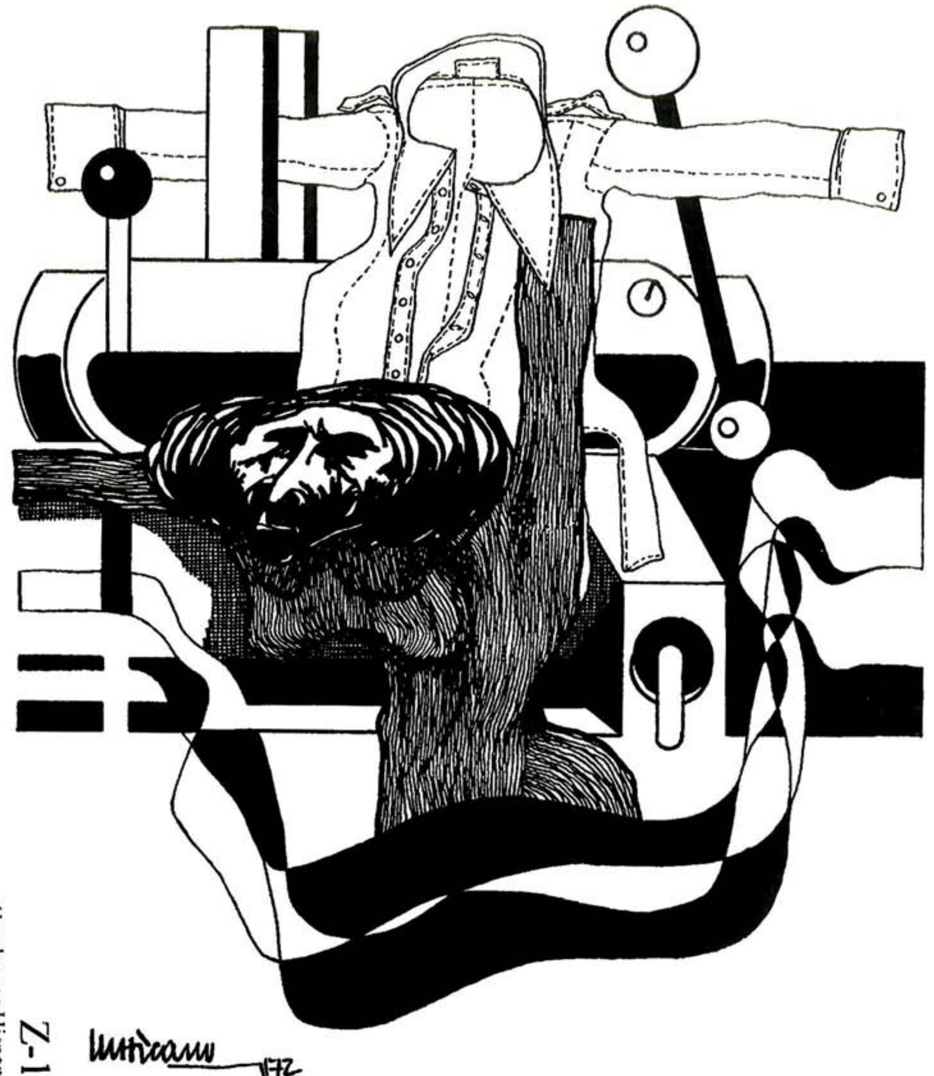
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
ENERO 1973
271

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

271

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 271 (ENERO 1973)

Páginas

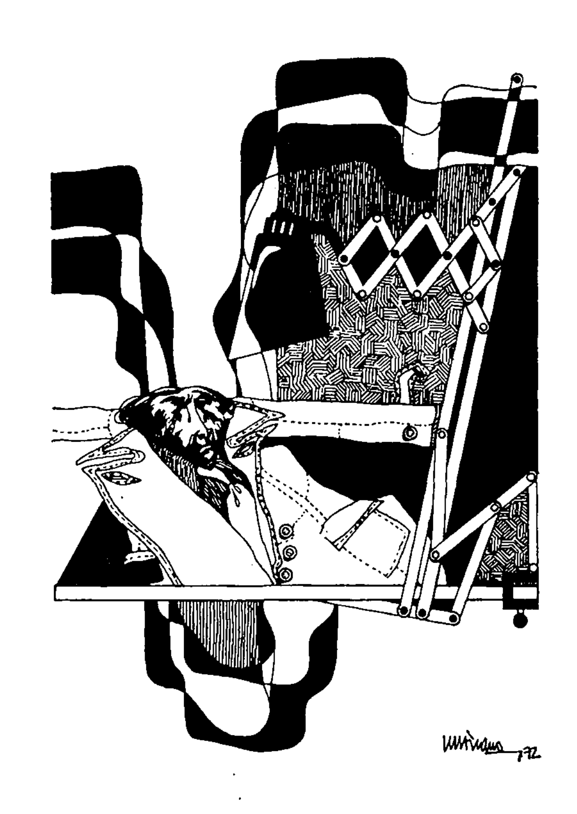
ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica

Ilustraciones de CHICANO.



ARTE Y PENSAMIENTO

UNA REVOLUCION OBSESIVA *

1. LOS TERMINOS DE UN RECORRIDO

Todo acontece en el mundo galdosiano como si éste reflejase otro más complejo del que sólo se percibiera la parte media, reproduciendo al nivel de ésta contornos más lejanos: hacia arriba y permaneciendo en la sombra, cruces y estandartes del antiguo régimen, tradiciones religiosa, caballeresca, aristocrática, monárquica por derecho divino; hacia abajo, la masa del pueblo, cuerpo biológico, en ese segundo tercio del siglo XIX, de una España todavía muy campesina, que apenas inicia su proletarización. De ella Galdós no habla nunca, como tampoco lo hace de altos prelados ni de los aristócratas, ni de la vida en la corte.

Entre estos dos extremos, la burguesía, o más bien dos estratos burgueses, productos igualmente, o tendentes a serlo, del enriquecimiento comercial. La más elevada de estas burguesías, la más acomodada, la que ha «llegado», tiene vocación de reemplazar, dentro de la óptica de Galdós, a la antigua nobleza, mientras que la otra, en sus aspectos más pobres, permanece todavía tan próxima al pueblo que su miseria equivale a la del proletariado. Entre estas dos capas sociales la inspiración del autor evoluciona, pasa y repasa según caminos que, diríamos, traducen el deseo de unificar estas dos subclases en una, mientras que la Historia, incesantemente, y a veces irremediablemente, las separa.

---

* Las Ediciones Rencontre, de Lausana, están llevando a cabo la publicación de una amplia selección de la obra de Galdós en lengua francesa. Esta interesante tarea editorial está dirigida por Monique Morazé, a quien se ha encomendado la presentación de los volúmenes que van apareciendo. Hasta ahora se han publicado los volúmenes I y II, que comprenden cuatro *Episodios Nacionales* (*Trafalgar*, trad. de M. Morazé; *La Cour de Charles IV*, traducción de Bernard Sesé; *Juan Martín el Empecinado* y *Les Cents mille fils de Saint Louis*, traducción de M. Lacoste), y los volúmenes V, VI y VII, con *Fortunata et Jacinta*, trad. de R. Marrast. Aparecerá próximamente el vol. III, con *La Fontaine d'Or*, trad. de B. Lesfargues. Y seguirá el volumen IV, con *L'Ami Manso* y *Madame Bringas*, traducción de Pierre Guénoun. Anticipamos aquí, por cortesía de la Editorial Rencontre, la publicación en versión castellana del prólogo que Monique Morazé ha escrito para este último volumen.

Semejante modelo no deja, desde luego, de reproducir algo de los acontecimientos que sabemos sucedieron precisamente al comienzo de la carrera de escritor de Galdós y que tienen en la historia del siglo una importancia decisiva. Sin entrar en polémicas de método que asignan a la sociedad, en tanto que fenómeno global, o al escritor, en tanto que lugar de experiencias personales, un primer papel en la exégesis de la obra, podemos pensar que ésta es, desde luego, la expresión de fenómenos sociales, pero solamente de aquellos que el escritor está en condiciones de traducir por haber podido vivirlos y sentirlos en su autenticidad. En este sentido, el testimonio escrito de Galdós es algo distinto de la manifestación de un carácter. Memorial inigualable de la burguesía de un tiempo, es esto en la medida en que la agudeza de la visión se relaciona con la acuidad de problemas determinados.

Los acontecimientos del Sexenio (1868-1874), desde la *Septembrina* a la Restauración, estos seis años decisivos y complejos, traducen violentamente en actos el dualismo ideológico y sociológico entre la burguesía alta y media y pequeña burguesía (apenas diferenciada ésta del pueblo, pero de ninguna manera proletariada, tal como por otra parte fue la de los «Comuneros» franceses). Los avances y repliegues de esos años dibujan una trayectoria de la que, según pensamos, la propia situación del autor le lleva a encontrar el lugar de una obsesión altamente creadora. Durante largo tiempo la obra llevará esta marca, tan profunda que no sabríamos apreciarla del todo sin conocer las turbulencias de la historia a las que tan insistentemente se refiere.

En este período, sin embargo, y a pesar de un inmenso trabajo de escribir y de documentarse, el autor no entra directamente en el corazón mismo de la revolución de la *España sin rey, España trágica,* o más bien, en el verdadero sentido de la palabra, no cesa durante quince años de darle vueltas sin conseguir tocar su punto neurálgico. Solamente y por fin, *Fortunata y Jacinta* señalará esa integración en un contexto problemático. A través del amor que lleva a dos mujeres casadas hacia el mismo hombre, héroe indeciso de la novela (como el país mismo), se encuentran por primera vez integrados en la obra los generosos y fecundos desbordamientos del pueblo y la contención de cierta burguesía colmada en sus aspiraciones, pero que padece de su propia esterilidad.

Sabemos también que los dos géneros a los cuales desde sus principios Galdós se consagra y los cuales consagran su obra, Episodios y novelas, intentan unir el estudio novelesco de la posrevolución con el histórico de todo lo que ha precedido en el siglo. Y esta viene

a ser otra aproximación más vasta, a escala de toda la obra, hacia ese mismo período crucial cuyo eje lo constituye la Restauración (1).

Pero, al más limitado nivel de la pura creación novelesca y en el tiempo dado de una de sus etapas (la primera, 1870-1885-86), también es inducido Galdós a dar la imagen tan pronto de un período «pre» revolucionario, como de un período «post» revolucionario, ilustrados de manera ejemplar por la reencarnación fugaz y fantasmagórica, en plena Restauración, de *El amigo Manso* y del relato de las vicisitudes de *La de Bringas*, en 1868, unos meses antes de que este mismo personaje femenino sintiera, literal y figuradamente, desmoronarse bajo sus pies los cimientos dinásticos.

2. EL «ANTES» Y EL «DESPUES» DE LA REVOLUCION: *EL AMIGO MANSO* Y *LA DE BRINGAS*

Vistas así, estas primeras digresiones parecerían quizá menos marginales, y menos arriesgada la tentativa de unir en una misma presentación dos novelas que la crítica ha mantenido separadas hasta ahora. Por supuesto que los méritos de una y otra han encaminado nuestra elección, pero, al hacerlo así, quisimos también aprovechar la ocasión que ello nos proporcionaba de evidenciar, una vez más, el valor de conjunto y la coherencia de la obra; subtienden aquí una producción tanto más fecunda cuanto que repite a niveles distintos y distintamente elaborados una primera y sencilla lección cuyas modificaciones aparecen lentamente y en grandes estratos. Ahora bien, apenas dos años separan la publicación de ambas novelas: *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884).

Así, pues, comprendemos que la historia que se nos cuenta pueda, asimismo, producir un sentimiento de común familiaridad a pesar de las disparidades que traducen el tema y el momento de la acción, el tono del discurso que las presentan, las constelaciones sociales en donde aparecen cada uno de los héroes, los artificios gracias a los que la ficción les hace nacer; pero de tal modo que en cada caso se encuentran colocados a ambos lados de una verdad cuya virtud central experimentamos. Tal es la visión de una sociedad de la que escribía Galdós (2) que su «variación en dieciséis años (3) no ha sido

---

(1) Véase M. Morazé: «'Le temps retrouvé' de B. Pérez Galdós», en *Rencontres Littéraires* número 1, pp. 45-52.

(2) En *Tormento*, también historia de una caída moral que precede, a modo de prólogo, inmediatamente a la que experimentará *La de Bringas*; Ed. Aguilar, t. IV, p. 1464 *sq.*

(3) Desde 1867-68 (víspera de la «Septembrina» y fechas que sitúan los relatos de *Tormento* y *La de Bringas*) hasta 1884, año en que Galdós redacta sus dos novelas, sondeando así por última vez un pasado anterior a la Restauración.

muy grande», pues tanto en la sociedad de ayer como en la de hoy, «no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual es sustituida por la fe en las relaciones. Los bien relacionados lo esperan todo del pariente a quien adulan, o del cacique a quien sirven, y rara vez esperan de sí mismos el bien que desean» *(Tormento,* B. P. Galdós, *Obras completas,* Editorial Aguilar, t. IV, p. 1464).

He aquí, pues, la debilidad, el vicio que se trata de denunciar, como si se hubiera deslizado insidiosamente en un tiempo que precedentemente lo hubiera ignorado, pero del que nunca sabemos por Galdós cómo fue. Tanto Máximo como Rosalía, con un intervalo de dieciséis años, experimentan sus consecuencias: tentación, pecado, caída en la una, desencanto (en el sentido literal del término) en el otro; pero según se trate del «antes» o del «después» revolucionario, ¡qué diferencia de acercamiento! Como si el tiempo de la Restauración engendrara una melancolía que convirtiera al observador en un extraño en su propio mundo; mientras que la inminencia de la catástrofe —sobre la escena política y sobre el cerebro vano de la pequeña burguesa amarrada a los avatares de la burocracia—, situándose en un pasado cuyas raíces todavía no habían sido arrancadas, parecía ir a la par con no sé qué mejor vitalidad. Lo cual, entre los extremos de la turbulenta Rosalía y el manso filósofo, traduce una cualidad de ser distinta. «Sombra de sombra, sospecha de una posibilidad», nacido de un sortilegio, para desaparecer del mismo modo, más bien la duración de un sueño que la de una existencia, privado, por otra parte (como sus contemporáneos, añade Galdós), «de audacia fecunda y de fuerza potente y creadora», el amigo Manso es la criatura prisionera para siempre de los lugares nostálgicos del recuerdo. Divagando en la superficie de las cosas, no forzará un destino inevitable que de sus más pequeñas tentativas hace otros tantos fracasos. Nacido de un «desmorir», se comporta en este mundo como un solitario, extraño a todos los grupos que le rodean, los de las tertulias encopetadas de la ciudad, las de su hermano, rico *indiano* «que había fregado platos, liado cigarrillos, azotado negros, vendido sombreros y zapatos, racionado tropas y traficado en estiércoles», pero que, renovado por aquellas experiencias mercantiles llevadas a cabo lejos de la Península, «iba a entrar en esa acogida falange de próceres que son la imagen del poder histórico inamovible y como su garantía y permanencia y solidez» *(El amigo Manso, op. cit.,* p. 1203).

¡Pobre Máximo!, qué mal le sale a él la cuenta. Ni siquiera participa de la fortuna de su propio alumno Manolito Peña, a pesar de ser

éste hijo de la rica doña Javiera, la antigua carnicera, con la que Máximo hubiera podido casarse. Los desinteresados cuidados de ésta van a la par, en su existencia, con los zumbidos indiscretos del «mosquito», la temida doña Cándida, viuda de un famoso cesante (pequeño comercio y burocracia siempre asociados), cuya sobrina Irene llegará a ser, no obstante, «el objeto amado» de Máximo. Ello lleva al desencadenamiento de una decepción que sobre el plano amoroso responde a aquella otra que en el plano intelectual infiere Manolito a su antiguo maestro. Se alcanza entonces el punto culminante y la posición de Manso se convierte en estacionaria —a igual distancia de las trayectorias ajetreadas y provechosas de los jóvenes—, cuando éstos se enamoran, se casan y se alejan definitivamente de su universo. Cada tentativa de ser le ha conducido, pues, a una decepción, desprovista de amargura, puesto que nunca se ha enrolado verdaderamente en la batalla: más bien se ha tratado de una lenta extinción de toda honesta esperanza, como la de una llama que se consume. En este sentido, el amigo filósofo es claramente uno de esos héroes eminentemente problemáticos —y siempre masculinos— que el tiempo de la Restauración debía inspirar a Galdós, desde León Roch hasta Nazarín.

Pero sus fracasos no condenan a Máximo, ya que se derivan precisamente de principios honrados, opuestos a las buenas recetas de los éxitos carentes de pudor y escandalosos. Más bien dejan adivinar la imagen de lo que hubiera podido llegar a ser en otro tiempo el destino de un hombre, provisto de una cultura al servicio de un ideal racional —ideal cuya inminente intrusión, incluso en los imperativos del poder político, no podía prever Galdós por muchas razones, a la vez históricas y personales—. Y, sin embargo, en la misma época, Max Weber define el «poder racional», Inglaterra institucionaliza su *civil service* y en Francia acaban de constituirse los grandes cuerpos que asegurarán, más allá de las aleas políticas, la permanencia de los «oficiales», esto es, funcionarios reclutados desde entonces por su competencia y ya no por su adhesión a una forma determinada de poder. En Galdós hay, con respecto a esto, una ausencia de perspectiva que se une con su desconocimiento de las estructuras del gran capitalismo (y como corolario, de las del proletariado), lo que no excluye pensar que esa misma ausencia de perspectiva la traduzca problematizando la dificultad (e incluso la imposibilidad) de ser que pesa sobre Máximo Manso.

Estamos lejos de ese movimiento vertical que arrastra a la frívola y arribista Pipaón de la Barca, ¡señora de Bringas! Ella no podía hacer más que caer, situada, como en un principio la descubrimos,

en lo más alto, cerca de ese «Cielo o mansión de los elegidos», una de las dos cosas que para esa señora eran divinas, de las cuales era la segunda «lo que en el mundo conocemos con el lacónico sustantivo de *palacio.* En palacio estaba su historia y también su ideal» *(Tormento, op. cit.,* p. 1460). Y es allí, en el segundo piso de la real morada, donde la encontramos colocada en medio de un mundo de cortesanos y de burócratas, anidados todos ellos sobre la cabeza de los soberanos, de los cuales son la vulnerable corona, más que lo puedan ser la antigua nobleza o el pueblo. Arrastrada por ese vicio de la ostentación, que, unido a la pobreza, se convierte en una búsqueda permanente del signo exterior de lo que se quisiera ser, al mismo tiempo de lo que se oculta: la pasión de brillar, la necesidad de dinero fresco, de vestidos nuevos, llevan a Rosalía siempre hacia adelante. Es decir, la llevan siempre hacia abajo, en el espesor de los intereses creados, allá donde las falsas apariencias, las ambiciones más afianzadas, la vulnerabilidad de miras y de los ideales son utilizados en provecho de los mercaderes de artificios —esos mercaderes cuyas tiendas de modas, con sus perifollos y sus tentaciones, son una de las armas que saben esgrimir los arribistas o los usureros patentados—. Totalmente inserta en ese universo, cuyos amos son la dinastía de los Peces y la potencia inquisitorial del usurero Torquemada, la de Bringas no rehúye la sima cuando la divisa; más bien se precipita en ella, coincidiendo su caída moral, dos pisos más arriba, con la caída política de la Reina Isabel, en la planta noble.

3. DE *LA DESHEREDADA* A *FORTUNATA*

Si bien los avatares de *El amigo Manso* y las desdichas de *La de Bringas* son otros tantos jalones en el camino que lleva a *Fortunata,* no son los únicos. De tomar aparte, como hemos hecho, esta quincena de años que, desde sus inicios literarios, conduce a Galdós a la plenitud de una novela suma de múltiples tentativas, y de considerar únicamente lo que este período revela acerca de una búsqueda tendente a trasladar a la ficción el tiempo ardientemente vivido del sexenio, serían todas las novelas sin excepción las que habría que examinar, según esa imagen de un «antes» y un «después» revolucionarios; desde las primeras: *Un radical de antaño* y *La fontana de oro,* donde ya la Historia tanto agudiza la visión novelesca —remontándola, al principio, muy arriba del siglo: 1804 para la primera de ellas, 1821 para la segunda—; dos obras que participan a la vez de la ficción y del episodio nacional. La cuenta atrás de las largas series

históricas, además, va de pronto a tomar el relevo en este sondeo del tiempo, aliviando al universo imaginario del peso de un pasado demasiado lejano, que, desde entonces y de un salto, queda como franqueado. En plena Restauración, inmovilizados mucho más abajo en el tiempo contemporáneo, sobrepasado el sexenio, es cuando viven *Doña Perfecta, Gloria, Marianela* y *La familia de León Roch.*

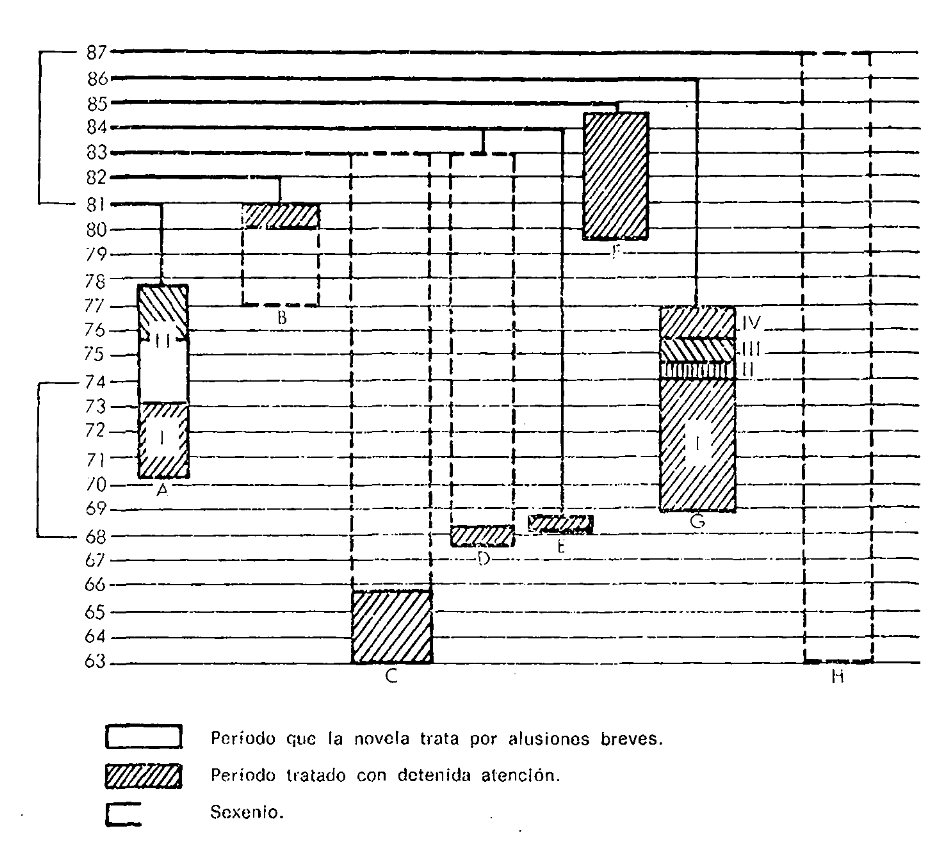
Acabamos de llegar a una etapa importante de nuestro recorrido: 1879, año en el que, apenas aparecida la historia de León Roch, Galdós imagina y publica otra, absurda y magnífica, larga y desproporcionada, reflejo de las dificultades de una tentativa que por primera vez resucita el momento más grave del *sexenio,* pero colocándolo, mediante un artificio de la composición, como al margen del relato, es decir, todavía en la periferia, aunque ahora más cercano.

La desheredada, esa soberbia novela, ofrece un modelo tan pertinente de las maneras en que Galdós aborda la historia, que justifica el que presentemos un resumen al lector. De ese modo podrá ver, desde las tribulaciones de la Desheredada a las (ya conocidas) de la Afortunada (Fortunata), anudarse una malla de la inmensa «comedia humana» española, donde palpita el recuerdo de un tiempo revolucionario.

Un asilo de locos, un terreno baldío sucio, en el que se asesinan jugando unos niños que se creen hombres; una doble disposición en la heroína, pobre y hermosa, que la induce a creerse de origen noble y orgullosa, cuando no es más que una huérfana, plebeya y débil ante la tentación; una primavera en la que subsiste la ilusión de la felicidad: la primavera del año 1872, antes de que Amadeo I, rey desilusionado, haga rápidamente su equipaje y antes de que se hunda la virtud de Isidora Rufete. Este es el decorado en que se sitúa el comienzo de un relato que cubre cinco años, de 1872 a 1877, dividido en dos partes, exactamente iguales en cuanto a número de páginas, pero muy significativamente dispares en cuanto al tiempo histórico y a las variantes temáticas que recorren cada una de ellas. Disparidad que resulta de un largo intervalo deliberadamente vacío en el centro mismo de la narración. Centeno, a su vez, que cronológicamente se encuentra alcanzado cuando han transcurrido solamente unos meses, desde la primavera del 72 hasta el invierno del mismo año, henchido de amenazas. Un año que anuncia la próxima partida del rey y con él un trastorno en el orden de las cosas, «las cosas todas que están debajo del cielo, y aun si se quiere, ¡el cielo mismo!... El mundo era de otra manera», piensa Isidora (*La desheredada, op. cit.,* p. 1056), desesperada caminante en medio de una noche glacial, en una ciudad que un rey acaba de abandonar, mientras se

DE «LA DESHEREDADA» A «FORTUNATA»

(Período de tiempo tratado en las novelas y fechas de composición)



A. *La desheredada.*

B. *El amigo Manso.*

C. *El doctor Centeno* («¡Detente, memoria...; procura reproducir... aquel largo siglo de veinte años!» [1863-1883]).

D. *Tormento* («¡Pobre señor! [Bringas]. Los que le tratamos entonces apenas le reconocemos hoy... ¡Dieciséis años ha se jactaba de poseer la mejor salud de su tiempo!» [1867-1883]).

E. *La de Bringas.*

F. *Lo prohibido* («Podréis figuraros cuál era mi facha: encorvado el cuerpo, la cabeza cayendo de un lado, el mirar estúpido, el rostro encendido, la boca abierta, las piernas torpes...»).

G. *Fortunata y Jacinta.*

H. Tres cuentos fantásticos: *Celín, Tropiquillo, Theros.*

consuma el primer acto de su propio drama. En la sombra de su paseo se adivina, gigante, la fachada a oscuras del palacio real; «todo estaba cerrado y sombrío, como el disimulo que precede a las grandes resoluciones» *(ibid.,* p. 1057). En esa ausencia, aparentemente multiplicada hasta el infinito, «entre humo y vapores alcohólicos», llegados desde las tabernas populares, resuena «una frase que hirió de tal modo el oído, y por el oído el alma de Isidora, que dio algunos pasos atrás...: '¡todos somos iguales!... El rey se va'» *(ibid.).* Naufragio dinástico que le parece ir a la par con la deriva de sus esperanzas personales, pues también ella acaba de ser expulsada de un palacio noble, el de la auténtica marquesa que ella se empeña en creer que fuera su abuela. Qué les queda ahora, tanto a ella como al país, si no es luchar, ya no «amistosamente», sino «echando del trono» «con la espada de la ley en la mano» a quien no la quiere reconocer. En esa noche vacía, la Desheredada, a pesar de su tristeza, no se da por vencida; un profundo impulso —como un repentino acontecimiento— modificará solamente su táctica. Ahora mezclará, junto con su aspiración a la legitimidad, que es deseo de vivir —y que los consumirá tanto a ella como al país—, su vitalidad intacta y lo que subsiste en ella de exigencias morales. Un azar lo decide todo: una silueta entrevista al final de su paseo, el rostro de un amor tan imposible como su otra quimera, tras del cual se lanza. El año 1872, el de las ilusiones todavía afables, se ha revuelto y la primera parte de la novela ha terminado.

Y nos encontramos de sopetón en «una mañana de diciembre de 1875»; han pasado tres años, durante los cuales, según se excusa el narrador, «sin que llegara noticia ni referencia alguna de Isidora» *(ibid.,* p. 1063), apenas se puede —se diría que para guardar las formas— esbozar a grandes rasgos paralelos, en las breves secuencias de unas «efemérides» (4), lo que ocurrió en ese intervalo con la heroína y con España: «La República, el cantonalismo, el golpe de Estado del 3 de enero, la Restauración, tantas fomas políticas, sucediéndose con rapidez como las páginas de un manual de Historia recorridas por el fastidio, pasaron...» Páginas aburridas, acontecimientos todavía inexpresables, época dejada como vacía en el corazón del relato de *La desheredada,* que irán exactamente a colmar las tribulaciones de Fortunata cuando Galdós, un poco más tarde, dueño ya de su inspiración, vuelva a tomar el tema de una mujer desdichada al hilo de los mismos acontecimientos. Centenares de páginas entonces agotarán apenas esa caminata esencial a través de *Fortunata y Jacinta,* fin

(4) «Efemérides», mismo título que inicia la segunda parte del libro.

de la primera parte de esa obra, la segunda y la tercera en su totalidad, casi toda la última hasta el nacimiento (enero de 1875) de *Pituso*, el hijo ilegítimo del pueblo, que viene a dar un sentido nuevo a las aspiraciones de una burguesía de raza.

Contrariamente a Fortuna, que muere, pero cuyas desgracias, a través de su hijo, habrán, como ella dice, servido para algo, para Isidora las variaciones del orden son fatales. Presa, como lo está —y como también acaba de estarlo la legitimidad española—, no es capaz de sobreponerse a aquéllas, y la historia, que para ella se continúa más allá de 1875 —mientras que en la escena política la Restauración consolida sus conquistas—, se termina con un jaque mate. En vano sacrifica su virtud a unos vulgares aprovechados, y con ella su salud, su moral y sus recursos, queriendo ganar un imposible pleito. Será precisa su condena y su encarcelamiento como usurpadora para que se reconozca como lo que es: una hija del pueblo, de ese pueblo que odia y a lo más profundo del cual vuelve prostituida para desaparecer definitivamente.

Entre estas dos visiones, únicas en nuestro recorrido, donde el *sexenio* desempeña un papel central, el movimiento pendular del «antes» y del «después» barre, además de *El amigo Manso* y *Rosalía Bringas*, tres novelas más: *El doctor Centeno*, *Tormento* y *Lo prohibido*. No haremos aquí más que mencionarlas, con el único propósito de traducir, en su profundidad y su verdad completa, la búsqueda que expresan, y al final de la cual Galdós, quizá porque al fin se ha liberado de la gran interrogación que la historia vivida en su juventud le había planteado, encuentra esas palabras conmovedoras que pone en boca de una aparición sobrenatural, una especie de desdoblamiento de sí mismo: «yo soy la plenitud de la vida, la cúspide del año natural; soy la ley de madurez que preside el cumplimiento de todas las cosas, la realización de cuantos conatos bullen en el seno infinito de la naturaleza...; soy la edad del discernimiento y del trabajo». (*Theros*, *op. cit.*, t. VI, p. 421).

MONIQUE MORAZÉ

15, Av. Paul Daumer
PARIS (FRANCE)

(Traducción del francés: FRANCISCA AGUIRRE)

PERSPECTIVISMO Y MEXICANIDAD EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

Carlos Fuentes ha calificado su primera novela, *La región más transparente* (1958), como «biografía de una ciudad» y una «síntesis del presente mexicano». Tales declaraciones expresan, por un lado, la preocupación e interés de la novela mexicana actual por los centros urbanos, por ser receptáculos de distintas modalidades de vida y reflejos más fieles de la evasiva realidad mexicana. Por otro lado, si el objetivo primordial de Fuentes fue —como él mismo lo ha señalado— descubrir e interpretar el carácter de la cultura mexicana, así como sus efectos sobre el hombre mexicano, no hizo entonces más que acogerse a los preceptos establecidos por la antropología cultural, creando una novela peligrosamente cercana a la clase de labor que ejerce, por ejemplo, un Oscar Lewis. Desde un punto de vista literario, el peligro estriba en que se hace progresivamente difícil precisar qué es novela y en establecer si *La región más transparente* merece tal calificativo. Es evidente que en su primera novela Fuentes emplea procedimientos y recursos técnicos muy similares a los que utiliza en sus libros el antropólogo norteamericano Oscar Lewis. Si éste emplea la entrevista grabada con el objeto de indagar en la vida de sus entrevistados, Fuentes hace lo propio por medio del protagonista Ixca Cienfuegos, quien funciona en la novela como una especie de entrevistador, gracias a su cualidad de personaje ubicuo. Al igual que Lewis, Fuentes se vale también del método autobiográfico, por el cual cada personaje de la novela relata los pormenores de su vida. Todo esto nos hace suponer que, llevado por el propósito de lograr una «síntesis del presente mexicano», Fuentes haya reconocido la necesidad de emplear un método antropológico-novelístico.

En su acercamiento al papel del escritor como crítico social, John G. Cawelty señala que el entendimiento y crítica de la sociedad por parte del escritor reside tanto en la forma literaria que crea como en el énfasis dedicado a determinados personajes, acontecimientos

y temas (1). También es necesario señalar que Fuentes ha comprendido la obligación de encontrar nuevas formas literarias para la expresión de sus ideas sociales y políticas (2). Si logró o no hallar esas nuevas formas estilísticas para expresar su orientación ideológica es aún discutible, mas lo importante es la actitud que Fuentes adopta ante la palabra, como arma reveladora de una nueva conciencia social y política (3).

El ensayo siguiente de Fuentes por capturar la realidad mexicana se da en *Las buenas conciencias* (1959), novela que marca un cambio estilístico con respecto a la primera. Mientras que ésta es una novela decididamente ambiciosa, aquélla es de aspiraciones modestas, ya que exhibe un tono marcadamente realista según los cánones novelísticos imperantes a fines del siglo XIX y principios del XX. En *La muerte de Artemio Cruz* (1962) se advierte un retorno y una intensificación de los mismos intereses estilísticos que predominan en *La región más transparente.* Luis Harss ha observado que *La muerte de Artemio Cruz* «refleja, a veces terminantemente, la filosofía política y social de uno de los autores más 'comprometidos' de la nueva generación. Como *La región más transparente,* su visión es panorámica. Pero en este caso el panorama es mental. El ojo de la cámara mira para adentro, enfocando la conciencia del protagonista, que revive su vida y, por extensión, la del México moderno, en su lecho de muerte» (4).

La intención de Fuentes en las tres novelas en cuestión es definir a México y la esencia de la mexicanidad. Se trata, pues, de la misma decisión que se inicia con el estallido de la Revolución mexicana, ya que a partir de ese momento en todas las partes de América sus intelectuales intentan definir e interpretar el concepto de *americanismo,* originándose una gran preocupación por la realidad social y política del continente. Esta nueva actitud, que irrumpe con igual fuerza tanto en el arte como en la filosofía, empieza a verse reflejada en la novela mexicana. Así, con la publicación de *Los de abajo* (1915), Mariano Azuela inaugura el ciclo de las llamadas novelas de la Revolución mexicana, que pasan a convertirse, estilística

---

(1) «Form as Cultural Criticism in the Work of Henry James», *Literature and Society* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1964, editado por Bernice Slote), p. 203.

(2) «Interview with Carlos Fuentes», *Studies to the Left* (New York, 1962), III, 1, p. 50.

(3) Lo que Fuentes intenta realizar es despojar a la palabra de su función «mistificadora», que Karl Jaspers (refiriéndose a todo el espectro social) explica del siguiente modo: «Los límites de la vida racional se hacen visibles ante la imposibilidad de comprenderla y justificarla intrínsecamente. Para mantener la ficción de que posee una validez absoluta, sus exponentes tienen que emplear un lenguaje de mistificación». *(Man in the Modern Age,* New York: Doubleday, Anchor Books, 1957, p. 52).

(4) *Los nuestros* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2.ª edic., 1968), p. 350.

y temáticamente, en el modelo de la novelística hispanoamericana. Sin embargo, no es hasta 1947, año en que sale a la luz la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, que se produce un verdadero cambio en el arte novelístico hispanoamericano, ya que la obra de Yáñez marca el paso del realismo tradicional al realismo crítico, el cual se manifiesta ya no como un mero retrato de la realidad, sino que pretende analizarla, iniciando de ese modo el interés del escritor mexicano en interpretar la historia de México, su realidad social y la esencia de la mexicanidad. Esta tendencia, pues, es la que recoge Fuentes y la que hallaría eco en el pensamiento de figuras como Samuel Ramos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Leopoldo Zea y, más recientemente, Octavio Paz, cuyas ideas han ejercido notable influencia en la obra de Fuentes.

UN SISTEMA DE VALORES

Es sabido que toda cultura vive constantemente ante el espejo de la tradición. En la valoración inicial de las culturas se piensa generalmente en una unidad de significados y valores (verbigracia: un México) regida por vínculos de raza, idioma, religión, etc. Esta actitud, comprendida dentro de lo que se ha dado en denominar *utopismo cultural*, halla su contrario en la idea de que la cultura no puede ni debe ser definida de acuerdo con la terminología utópica de la «unidad». La vida moderna, al obligar a las culturas nacionales a salir de su pasado introverso al exterior, las conduce al mismo tiempo a buscar un significado más amplio con relación al mundo contemporáneo. El crítico norteamericano Joseph Campbell ha señalado en su análisis sobre el heroísmo que el individuo es sólo una fracción y una distorsión de la imagen total del hombre (5). Cuando Octavio Paz afirma que el hombre mexicano anhela convertirse en contemporáneo de todos los hombres, no intenta otra cosa que conciliar el concepto utópico de unidad mexicana con otro que responda a las exigencias del mundo moderno y a la contradictoria realidad de México.

Esta conciliación implicará la necesidad de crear un nuevo orden normativo. Sin embargo, durante el período en que las reglas del juego son todavía equívocas (6), se produce un estado de confu-

(5) *The Hero With A Thousand Faces* (New York, Meridian Books, 1967).

(6) Es interesante notar que este período corresponde al capítulo titulado «Canicas», en la novela *Al filo del agua*, en el cual cada vida es comparada con las canicas de los niños, las cuales están situadas sobre un plano inclinado (la Historia), aparentemente libres, más sujetas a fuerzas casi imperceptibles.

sión moral y de desintegración social y personal. Ese caos exigirá, pues, la total revaloración de dichas reglas, porque las creencias del individuo, así como sus moldes culturales, son inteligibles sólo si se les examina en su totalidad y si se revela su significado íntimo desde la estructura mítica o real en la cual participan. Debido a que el mito, así como sus problemas y soluciones, son válidos para todos los hombres, su inspección puede llevar a la conciliación entre hombre mexicano (hijo de un origen y de una «unidad») y hombre contemporáneo (*ser* liberado del concepto utópico de la unidad). Octavio Paz, que ha visto muy bien la complejidad de la vida mexicana actual, afirma que la historia reciente de México constituye una «superposición y convivencia de diversos niveles históricos», y que «todas estas aparentes contradicciones exigen un nuevo examen de nuestra historia y nuestra cultura, confluencia de muchas corrientes y épocas» (7).

Es fácil ver que las declaraciones de Octavio Paz encuentran eco directo y claro en la obra de Carlos Fuentes, quien ha explicado que *La región más transparente* «es una una novela que reflejaba mucho, intencionalmente por lo demás —sin ser mi tesis ni mucho menos—, la preocupación de ese momento por fijar, por resumir, por destilar 'lo mexicano'; reflejaba esa preocupación excesiva y mítica por la nacionalidad, por la tierra, por el pasado de México. Al mismo tiempo pretendía ser una novela crítica de la Revolución, en un momento en que se podía tener perspectiva sobre lo que había sido la Revolución mexicana, perspectiva que no pudieron tener los novelistas documentales que escribían cabalgando con Pancho Villa» (8). Se le podría argumentar a Fuentes, del mismo modo en que él revela la falta de perspectiva de los novelistas de la Revolución, que su presentación documental del presente mexicano carece igualmente de perspectiva. Es por eso, sin embargo, que Fuentes, consciente de las limitaciones que le impone el ser testigo del presente, no se contenta sólo con presentar en *La región más transparente* una visión escueta y unilateral de la realidad mexicana, sino que pretende reunir varios puntos de vista y, por tanto, varias «realidades» mexicanas. Si tanto en esta novela como en *La muerte de Artemio Cruz* y en *Las buenas conciencias* Fuentes presenta a personajes contagiados por

---

(7) *El laberinto de la soledad* (México, Fondo de Cultura Económica, 7.ª edic., 1969), página 11.

(8) Entrevista con Luis Harss, *ob. cit.*, p. 359. (Aunque las ideas de León Trotsky pertenezcan a otro contexto, cabe señalar que el pensador ruso afirma que las obras de la revolución y las obras sobre la revolución tienen un punto en común, ya que si las primeras reflejan directamente la revolución, las segundas están sumergidas en ella y reciben el influjo de la nueva conciencia que despierta el ideal revolucionario.) (*Literature and Revolution*, Michigan: The University of Michigan Press, 1966, p. 288.)

un utopismo mental, lo hace llevado por la intención de destruir la concepción convencional sobre la cultura y sobre lo que se conoce por «mexicanidad».

H. Ernest Lewald cree que «la expresión de conceptos y creencias culturales... ubican esta novela dentro de la gran corriente ontológica impulsada por el perspectivismo de Ortega y Gasset» (9), corriente cuyo propósito es llegar a la revelación de lo verdaderamente mexicano (10). En este sentido, hay que recordar el peligro enunciado por el propio Ortega, al señalar que «Hay un pensar esquemático, formalista, sin anuencia vital ni directa intuición: un *utopismo cultural.* Se cae en él siempre que se reciben sin previa revisión ciertos principios intelectuales, morales, políticos, estéticos o religiosos, y dándolos desde luego por buenos se insiste en aceptar sus consecuencias» (11). Si bien el objetivo de Fuentes en *La región más transparente* no es precisamente el de ofrecer soluciones, intenta, sí, cuestionar el sistema de valores mexicano. En este nivel, guiado acaso por la advertencia de Ortega, no acepta nada sin previa inspección. Así, como reacción contra el estado de vacuidad moral, política y social en que se encuentra el México de los años cincuenta, Fuentes examina el sistema de valores de la nación y concluye que de su validez y autenticidad depende el futuro del hombre mexicano.

La región más transparente empieza con el monólogo interior o soliloquio de Ixca Cienfuegos, uno de los personajes centrales de la novela. He aquí sus palabras introductorias:

> Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D. F. Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. Afrenta, esta sangre que me punza como filo de magüey. Afrenta, mi parálisis desenfrenada que todas las auroras tiñe de coágulos. Y mi eterno salto mortal hacia mañana. Juego, acción, fe —día a día— no sólo el día del premio o del castigo.

Ixca Cienfuegos se encarga, pues, de presentar el escenario y el ambiente en que tendrá lugar la acción de la novela. Así, la vida de México se ve dominada no por la tragedia, sino por la afrenta. Hay que reconocer que Cienfuegos es, como veremos luego con más detenimiento, el personaje testigo de todo lo que ocurre en la novela. De modo que ese carácter peculiar implica dos cosas. Por un lado, Cienfuegos podría estar refiriéndose a su experiencia individual; por otro, lo cual es más probable, estaría comunicando una visión gene-

---

(9) «El pensamiento cultural mexicano, en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes», *Razón y Fábula* (Bogotá, 1968, núm. 6, marzo-abril), p. 7.

(10) *Ibid.*, p. 8.

(11) José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, *ob. cit.*, p. 44.

ral del ambiente capitalino y de sus habitantes. Como quiera que sea el caso, debemos notar que la experiencia trágica implica siempre la lucha interior del individuo en su búsqueda de una meta; lucha cuyas consecuencias incluyen la muerte o el fracaso. Por otra parte, es elemento esencial del acto trágico que el conflicto sea reconocido como necesario y su fin como inevitable. Mas Cienfuegos declara que esos elementos no forman parte de la vida mexicana, en la cual todo se vuelve afrenta, es decir, humillación y ultraje (12).

Octavio Paz advierte que el mexicano «venera al Cristo sangrante y humillado, golpeado por los soldados, condenado por los jueces, porque ve en él la imagen transfigurada de su propio destino» (13). En otras palabras, lo que expresa Ixca Cienfuegos es que el destino del hombre mexicano no se cumple a través del acto trágico —que incluye el reconocimiento personal, la lucha por alcanzar una meta y la renuncia individual para expresar lo universal—, sino mediante la afrenta y el sometimiento pasivo ante un destino que le ha sido impuesto. De esta suerte, mientras que la experiencia trágica exalta el carácter del hombre, la afrenta lo reduce al punto de convertirlo en una figura patética. El anverso de este sometimiento es la agresión. Entonces el ofendido se convierte en ofensor y el agredido en agresor. De ahí que para el mexicano la vida es, como dice Paz, «una posibilidad de chingar o de ser chingado». De acuerdo con lo que hemos visto, el primer peldaño de la escala de valores lo ocupa este juego fatídico de defensa y agresión en que se ven envueltos los mexicanos, y que les sirve para afirmarse de una y otra parte. En este sentido, Fuentes plantea desde el primer instante la inexistencia de una acción social dirigida a la consecución de una meta y un destino comunes. Si esta actitud, entonces, domina la personalidad de los individuos que forman la sociedad, debe, por lógica, formar parte de todo el organismo social.

O sea que el acto de agresión, eje a cuyo alrededor gira el sistema de valores de la sociedad mexicana que presenta Fuentes, se manifiesta —aún más que el sometimiento— como una afirmación del hombre mexicano. «Se puede ser —observa Octavio Paz— un chingón, un Gran Chingón (en los negocios, en la política, en el crimen, con las mujeres), un chingaquedito (silencioso, disimulado, urdiendo tramas en la sombra, avanzando cauto para dar el mazazo), un chingoncito... El verbo [chingar] denota violencia, salir de sí mis-

---

(12) Octavio Paz ha explicado este fenómeno de la siguiente manera: «Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles». *Ob. cit.*, p. 71.

(13) *Ibid.*, p. 75.

mo y penetrar por la fuerza en otro» (14). En *La región más transparente* el representante del «Gran Chingón» es Federico Robles, ex revolucionario convertido en banquero («Nada es más admirado en México que el Gran Chingón», dice Robles.) Sin embargo, uno de los personajes se hace esta pregunta: «¿Qué representa el poder real [el emanado de la Revolución] de un hombre como, digamos, este banquero Robles, del que tanto se habla, sino un puro acrecentar del poder en sí, sin atributos de valor?» Luego agrega: «La disyuntiva es monstruosa, pues si algún valor es valor del hombre, es precisamente el poder, en su acepción más amplia. Cuando el poder ya no es valor, se avecina algo muy grave: su ejercicio, en todos los órdenes, deja de ser responsable. Valor-poder-responsabilidad son la gran unidad, la que nos liga a unos con otros, con la naturaleza y con Dios» (15). En manos de Robles, uno de los tantos que supieron sacarle partido a la Revolución, el poder pierde su calidad de valor, porque rechaza el ejercicio de una responsabilidad y los ideales que propugnaba el movimiento revolucionario. Es claro, sin embargo, que este concepto del poder responde a una visión utópica, la cual lo cataloga como un «falso» valor.

La traición de los ideales revolucionarios se advierte también en *La muerte de Artemio Cruz,* cuyo protagonista, al igual que Federico Robles, adquiere su fortuna mediante «préstamos de corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la Revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento, gracias a una amistosa intervención del presidente en turno». De ahí que esta novela, debido a que presenta la vida de un ex revolucionario cuyos ideales coinciden con sus intereses personales, pueda ser interpretada como una novela de la revolución traicionada. Artemio Cruz, como sobreviviente de una revolución que le ha permitido alcanzar el poder, es también el representante del Gran Chingón («pierde el poder y te chingan», dice Artemio). En términos de una visión altruista, el poder es presentado nuevamente como un falso valor, ya que, lejos de asumir una responsabilidad nacional, se convierte en instrumento defensor de intereses puramente personales.

Aunque las tres novelas en cuestión pretenden examinar el presente momento histórico de México, el punto de partida lo constituye la Revolución mexicana, sobre la cual Fuentes no adopta una posición definida. La lección revolucionaria y los valores que defendía la revolución son vistos independientemente a través de cada

(14) *Ibid.*, p. 69.
(15) *Ibid.*, pp. 63-64.

uno de los personajes de sus novelas. Es en *La región más transparente* donde Fuentes dedica más tiempo y esfuerzo a analizar los móviles de la revolución, así como las consecuencias derivadas de ella. Manuel Zamacona, que como poeta forma parte del grupo de los intelectuales, ve la Revolución mexicana como un «legado angustioso», porque si por un lado le permite descubrir la totalidad de la historia de México y comprender que el pasado mexicano es en realidad presente, por otro le impide entender dicha historia y continuar afianzando los valores que la Revolución se propuso en su origen. Según Federico Robles, la revolución representa un valor estrictamente pragmático, porque se revela como una fuerza socioeconómica que ha creado una clase media «con pequeños intereses económicos y personales, que son la mejor garantía contra las revueltas y el bochinche». Robles ve esa clase media como una entidad formada por «gentes que no quieren perder la chamba, el cochecito, el ajuar en abonos, por nada del mundo. Esas gentes son la única obra concreta de la Revolución, y ésa fue nuestra obra, Cienfuegos. Sentamos las bases del capitalismo mexicano». Según Robles, entonces la Revolución impulsó la creación de un nuevo sistema de valores, que condujo a la formación de una clase aburguesada y una embrionaria sociedad capitalista. Este conjunto es lo que constituye para Zamacona el *falso sistema de valores* (concepto que se ajusta perfectamente a su visión utópica) que siguió al período revolucionario. Por eso afirma que «cuando la Revolución dejó de ser revolución, el movimiento intelectual y el obrero se encontraron con que eran movimientos oficiales... Nacionalismo, valores falsos, simulación. ¡A todo dar!»

El México contemporáneo es un país que ha sido despojado de sus valores esenciales y que se ha visto traicionado por hombres como Federico Robles, que no lograron consolidar los ideales propuestos por la Revolución. Es necesario aclarar que Fuentes presenta a sus personajes como seres que se sienten «forzados» a creer en la existencia de valores esenciales, aunque sean incapaces de definirlos concretamente. Del mismo modo, cuando el novelista alude a los ideales propuestos por la Revolución, lo hace en sentido particular, es decir, desde los personajes que participaron en la lucha revolucionaria, movidos por ideales que ciertamente no eran los oficiales. Veamos lo que opina uno de los personajes de *La región más transparente:* «La revolución está enterrada. Ahora hay una corte burguesa que sólo respeta el dinero y la elegancia; ten eso y serás alguien en México; sin eso caes de narices en el lumpemproletariado de los pícaros que acompañan todo gran crecimiento de una ciudad.» Esta es, pues, la modalidad de vida que adoptan la antigua aristocracia

y la nueva burguesía, para cuyos miembros la Revolución significó un choque espantoso, destinado a destruir los «valores tradicionales», y la fuerza que los obligó a aferrarse con más determinación que nunca a dichos valores. Tanto la aristocracia como la alta burguesía, que se muestran inmunes al influjo de la nueva «conciencia» que despierta la Revolución, tratan de restaurar el antiguo sistema de valores que imperaba antes del período revolucionario, y se agrupan en una «comunidad... determinada, ya no por valores o por quehaceres comunes, sino precisamente por la divergencia y la soledad de individuos que ejercen un oficio cada día más ajeno al interés colectivo, a las necesidades de masa».

La muerte de Artemio Cruz revela un problema similar al anterior. Artemio Cruz, que, postrado en su lecho de muerte, presenta una visión retrospectiva de la revolución, intenta valorar su vida actual, poniendo de manifiesto los móviles que dominan su existencia: acumulación de riqueza y ambición de poder. Esta ambición lo ha llevado a traicionar la Revolución y a traicionarse a sí mismo, pues acaba por aceptar aquellos valores que se hallaban en oposición a la lucha revolucionaria. El mundo creado por Artemio Cruz es igual al mundo de Federico Robles. En ambos predomina una burguesía que dirige un México pleno de contradicciones, sojuzgado por intereses personales y vendido a consorcios extranjeros (16).

En *Las buenas conciencias*, novela que pinta una vida provinciana aparentemente tranquila, Fuentes enfrenta los valores seudorrevolucionarios de Jaime Ceballos, joven que siente una fuerte vocación hacia el sacerdocio, contra los valores materialistas de su familia, la cual pertenece a la alta burguesía de Guanajuato. Los Ceballos juzgan la Revolución en términos de su interés personal y la ven como una etapa de crímenes y saqueo en la historia de México, sin llegar nunca a obtener una comprensión cabal de lo que significó el período revolucionario. Jorge Balcárcel, tío de Jaime, a quien la revolución armada «le había llenado de pavor», cree hallar en la etapa de la «reconstrucción» el verdadero espíritu revolucionario, que él asocia a su beneficio personal. Si *La región más transparente* descubre la fragmentación de la vida mexicana, *Las buenas conciencias* revela todo lo falso que esconden las máscaras de moralidad y decencia que llevan los personajes. Los valores que defiende Balcárcel, cuya profesión es la abogacía, son los de la educación y la

(16) H. Ernest Lewald afirma al respecto que «para Fuentes ambos grupos representan una despreciable evolución de lo que Azuela denominó "la nueva burguesía". Los miembros de esta clase no sólo son instrumentos peligrosos del capitalismo internacional sino, al mismo tiempo, diseminadores de un modo hueco, falso, importado». *Ob. cit.*, p. 12.

moral: «La familia y la religión son los tesoros del hombre; tales eran sus máximas más frecuentes y felices.» Balcárcel aboga también por el mantenimiento de las buenas costumbres en medio de una sociedad en crisis. El encargado de despojar a Balcárcel —y por extensión, a la sociedad que él representa— de su máscara de hipocresía es Jaime Ceballos, quien, en una muestra de rebeldía, exclama: «... usted no más habla de mucha moralidad. ¡Puro jarabe de pico!; usted y todos los de esta casa no más hablan mucho de religión y hacen todo lo contrario...»

El verdadero conflicto de la novela —el planteado entre aceptar o rechazar ese orden social— se da en la figura de Jaime Ceballos. Este joven, alentado por un sentimiento cristiano que le inclina a defender la justicia social, se ve presionado por el dilema de aceptar los valores de su familia o rebelarse contra ellos. Influido por su amigo Juan Manuel Lorenzo, joven de origen indio, que acusa una clara conciencia revolucionaria, empieza a sentir la necesidad de crear una acción comunitaria, que él considera imprescindible para la subsistencia. Cabe señalar que la conciencia social de Jaime se halla en claro contraste con las conciencias de los miembros de su familia, a las cuales Fuentes tilda con estudiada ironía de «buenas». Cuando Balcárcel delata al minero revolucionario que huye de la justicia y que había sido ayudado por Jaime, declara: «Si sólo cumplí con la ley y con mi *conciencia* al entregarlo.»

Luis Harss considera que Jaime, «como el Zamacona de *La región más transparente,* se siente destinado al martirio secreto, a asumir en carne propia todas las culpas y los pecados de la humanidad. Del fondo de su angustiosa pubertad siente el llamado a la acción social como una afirmación de su individualidad» (17). Habría que agregar que la actitud de Jaime constituye igualmente una reacción contra la pasividad que le ofrece la fe religiosa, porque «su fe no parecía una manera de afirmarse en la vida, sino de desprenderse de ella, evaporarse en el anonimato, sustituir el presente por una encarnación futura o pasada». Sin embargo, Jaime acabará por claudicar ante el modo de vida que lleva su familia. Aunque el joven Ceballos detesta seguir los pasos de su tío, decide rendirse al orden social en que vive, porque no le queda otra alternativa. He aquí su razonamiento: «No tengo más apoyo que esto: mis tíos, la vida que me prepararon, la vida que heredé de todos mis antepasados. Me someto al orden para no caer en la desesperación.» Este momento de capitulación, anunciado desde el primer capítulo de la novela y que cro-

(17) *Ob. cit.*, p. 363.

nológicamente corresponde a la partida de su amigo Juan Manuel Lorenzo, queda explicado en el párrafo siguiente:

> Supo entonces... que viviría con la *conciencia* tranquila. La buena conciencia. Aquella noche, en el callejón oscuro de Guanajuato, las palabras le atravesaron con dolor la lengua. Iba a ser un hombre justo. Pero Cristo no había venido por los justos, sino por los pecadores. Por primera vez en su vida rechazó la idea. Tenía que hacerse hombre... Así estaba ordenado el mundo en que vivía. Cristo quería a los justos, habitaba las buenas conciencias, pertenecía a los hombres de bien, a la gente decente, a las buenas reputaciones. ¡Qué cargara el diablo con los humildes, con los pecadores, con los abandonados, con los rebeldes, con los miserables, con todos los que quedaban al margen del orden aceptado!

En la confesión de Jaime se advierte una profunda negación de todos los ideales que había defendido anteriormente (18). Al rechazar a los abandonados, se vuelve contra su madre, abandonada por su padre y vilipendiada por sus tíos; al volverse contra los rebeldes, menosprecia la ayuda que había prodigado al minero prófugo. Si Jaime poseía antes una conciencia social, ahora posee una «buena» conciencia, que para Fuentes significa más bien una conciencia antisocial, disfrazada con falsos valores de justicia y moralidad. La capitulación de Jaime obedece a las imposiciones de una vida plena de contradicciones, la cual no puede ofrecerle una verdad total. Por eso su nueva actitud ante la vida representa un punto de vista más sobre la realidad mexicana.

Aunque en su estudio sobre la nueva novela francesa, Stanley E. Gray considere apropiado proponer que la nueva novela investiga (y no parece referirse exclusivamente a la novela francesa), por lo general, «perspectivas filosóficas que son, en cierto sentido, eternas y, por tanto, relacionadas sólo indirectamente a la Historia y la sociedad (19), debemos reconocer en las novelas de Fuentes la firme trabazón que hay entre lo social y lo filosófico, lo cual se refleja, por ejemplo, en la búsqueda de un sistema de valores que emprende el hombre mexicano. En *La región más transparente*, además de penetrar en el ser mexicano, Fuentes examina una sociedad llena de complejidades, con el fin de señalar su materialismo y pintar una realidad plena de visiones utópicas. En *Las buenas conciencias* encontramos una confluencia de elementos parecida a la anterior. Por una

---

(18) Fuentes ha declarado que la renuncia de Jaime es «un acto de honradez, paradójicamente el único acto de honradez que realiza en la novela. La única vez que es absolutamente sincero consigo mismo. La única que admite la verdad». Entrevista con Luis Harss, *Ob. cit.*, p. 365.

(19) «The Social Meaning of the New Novel in France», *Literature and Society*, p. 242.

parte, tenemos la pintura de un orden social determinado, y por otra, el conflicto interior del protagonista, que se debate entre seguir la carrera de sacerdote o aceptar el orden establecido. *La muerte de Artemio Cruz* también revela la doble proyección de lo social y lo filosófico. El protagonista, que intenta dar un significado positivo a su vida, se ve, pocas horas antes de morir, ante la vacuidad de su existencia. La vida de Artemio, apoyada por completo en una interminable cadena de valores que responden a su ambición personal, se convierte de ese modo en reflejo de la sociedad que describe el novelista.

Es necesario señalar, como ha reconocido acertadamente R. G. Mead, que muchas de las gravísimas cuestiones políticas, sociales y económicas que plantea Fuentes en sus novelas son de carácter universal (20). Esta característica se presenta tal vez con mayor fuerza en la novela *Cambio de piel* (1967), en la que a la interpretación de la realidad del México moderno se suma la preocupación por el hombre en su búsqueda de una identidad a través de sus varios cambios de piel (para esta búsqueda de la identidad debe tenerse en cuenta también la metáfora de las «máscaras mexicanas», empleada por Fuentes en repetidas ocasiones). Ese cambio de piel en el hombre es comparable al cambio de México de uno a otro nivel histórico. En la última novela de Fuentes, *Cumpleaños* (1969), aparece también el tema de la búsqueda de una «identidad primera» por parte del hombre contemporáneo. Este hombre (podría escribirse con mayúscula), perdido en un laberinto espacial y temporal, en el cual todo es posibilidad de ser, puede llegar a sentirse terriblemente solo, encontrar su doble o transfigurarse en una multiplicidad de seres. El hombre contemporáneo, dominado por la enajenación y presa de un inconmensurable terror histórico, se ve en la necesidad, como diría el psicólogo inglés R. D. Laing, de «vivir en carne propia las experiencias de varios personajes de modo colectivo» (21). De ahí que una de las posibilidades en *Cumpleaños* se manifieste a través del teólogo, un personaje «en fuga, anciano encerrado en su recámara, pensando sin cesar las fórmulas del tiempo, de la resurrección, de la continuidad...»

LA ESENCIA DE LO MEXICANO

La base de toda estructura social depende de ciertas normas especiales de conducta, un determinado sistema de valores y una pers-

(20) «Carlos Fuentes, airado novelista mexicano», *Hispania* (1967), L, pp. 229-235.
(21) *The Politics of Experience* (New York, Ballantine Books, 1968), p. 84.

pectiva común hacia la vida —una *Weltanschauung*—. Esa base que conduzca al logro de una actividad común sólo puede conseguirse —Fuentes no es el primero en reconocerlo— mediante un examen previo de lo que es el ser mexicano. De ahí que esa fragmentación, que tiene sus raíces en el método perspectivista de Ortega, intentara enfocar las varias «realidades» mexicanas.

Hemos indicado antes que el punto de partida de este examen introspectivo lo constituye la Revolución mexicana. «No quiero decir que el mexicano no sea por naturaleza crítico —afirma Octavio Paz—, sino que atraviesa una etapa reflexiva. Es natural que después de la fase explosivo de la Revolución, el mexicano se recoja en sí mismo y por un momento se contemple» (22). En relación con este problema, H. Ernest Lewald ha observado en *La región más transparente* un tono pesimista y desilusionado, cuya raíz deriva del conflicto entre el legado mítico del pasado mexicano y su presente materialista (23). El vocero de esa actitud es Manuel Zamacona, quien declara que «mientras esa realidad superior de lo mexicano no cuaje... habrá que disimular y aparentar que hacemos nuestros otros valores, los consagrados universalmente». Es decir, México depende de unos valores importados que no se ajustan a la verdadera idiosincrasia del país. Por tal motivo, al darse cuenta de que el único deseo de la nueva burguesía mexicana es «apropiarse los moldes clásicos de la burguesía capitalista», Zamacona ofrece una forma de solucionar el conflicto: «hoy podríamos tener los ojos abiertos y prepararnos, sin más fuerza y orientación fundamental que la de nuestra propia experiencia, a crearnos desde la raíz en la verdad de una nueva estructura social y filosófica».

Como reacción a la pérdida de valores por parte de la sociedad mexicana, Fuentes propone la creación de un nuevo sistema social y filosófico, emanado de la propia experiencia del ser mexicano, sobre todo de la creada por la Revolución. Esta nueva actitud filosófica, iniciada en 1910 y que constituye la base de la filosofía mexicana contemporánea, implica una oposición a las ideas positivistas imperantes hasta aquella fecha y al concepto tradicional de la filosofía misma (24). El hecho de que la búsqueda de un nuevo sistema de valores no sea simplemente una manifestación externa del conflicto entre el hombre y su medio social, sino también una expresión fundamental de la personalidad del hombre mexicano, hace que el mencionado

---

(22) *Ob. cit.*, pp. 10-11.
(23) *Ob. cit.*, p. 15.
(24) Patrick Romanell, *Making of the Mexican Mind* (University of Notre Dame Press, 1967), p. 56.

héroe de Fuentes intente apoyarse en dos niveles: el social y el filosófico. El primero, como es de suponer, debe preceder al segundo, pues el cambio de la sociedad exige llegar antes al conocimiento del hombre mexicano y de su cultura. O sea que la etapa antipositivista de la filosofía mexicana admite la utilidad de emplear el método perspectivista de Ortega y Gasset, que propugna la búsqueda de un *punto de vista* para expresar la existencia humana. En este sentido, «para el perspectivismo no existe la filosofía en general, sino la filosofía en particular; verbigracia, la mexicana, etc.» (25). La revaloración de la cultura desde el punto de vista de lo mexicano, es decir, desde la nueva estructura filosófica que propone Zamacona, supone una preocupación de carácter ontológico, destinada a descubrir la esencia del ser mexicano. De ahí que cualquier consideración histórico-social requiera un planteamiento filosófico.

En *La región más transparente*. Fuentes ofrece varias posibilidades para definir la realidad mexicana y la esencia de lo mexicano. Estas posibilidades son presentadas a través de los personajes de la novela; es decir, cada personaje expone su particular punto de vista sobre México y lo mexicano. México se halla en una encrucijada. Se trata de un país «cargado de experiencias confusas», «de vida contradictoria», y forzado a tener que escoger su propio camino. A la pregunta de qué es México, nadie es capaz de ofrecer una respuesta concluyente. Así como cada personaje tiene una idea particular sobre la realidad mexicana, la nación misma se ve fragmentada en varios grupos que defienden sus propios intereses. El México de la alta burguesía y la aristocracia está regido por una cultura importada; el México de los intelectuales es prácticamente una abstracción; el México de las clases pobres es un mundo de violencia y de sordidez. Nos parece que este cuadro ilustra claramente el enfoque perspectivista empleado por Fuentes, ya que lo verdadero es presentado como fragmentación y no como una unidad definible. La visión perspectivista destruye además todo atisbo de utopismo cultural, pues rechaza las verdades parciales y la presentación de una sola perspectiva, que, como advierte Ortega, es falsa porque pretende ser la única.

El primer intento de definir la realidad mexicana proviene de Ixca Cienfuegos, cuyo primer comentario, como recordaremos, revela que en México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. Esto lleva a Cienfuegos a considerar a México como un país destinado a la humillación y al ultraje. Fuentes ha declarado que en México «el único destino

(25) *Ibidem*.

que salva es el destino del sacrificio...» (26). Los mexicanos entonces parecen formar dos grupos: el de los sacrificados (los héroes muertos, por ejemplo) y el de los sacrificantes (verbigracia, los grandes chingones). Ixca Cienfuegos es un personaje semimítico y ubicuo, cuyo destino es saber de sí mismo y de sus semejantes. Como personaje mítico, Ixca Cienfuegos podría representar una especie de conciencia colectiva, a través de la cual habla el espíritu de la raza para proponer el regreso al origen de lo mexicano, a la intrahistoria de la nación, con el objeto de revelar lo autóctono. Cienfuegos propugna la realidad del «primer México, el México atado a su propio ombligo, el México que realmente encarnaba en el rito, que realmente se creaba en una fe...» Cienfuegos se siente atraído por la fuerza de la sangre original, que lo convierte no sólo en mexicano, sino en hombre, es decir, en un ser universal. Cienfuegos afirma en una ocasión que «la salvación del mundo depende de este pueblo anónimo, que es el centro, el ombligo del astro. El pueblo de México, que es el único contemporáneo del mundo, el único pueblo que aún vive con los dientes pegados a la ubre original». Cienfuegos no propone un regreso total al pasado, sino una valoración del origen mexicano para integrarlo al presente del país. Mas esta posibilidad ya había sido introducida antes por varios pensadores mexicanos. Lewald ha notado que «Zea, por ejemplo, ve en la Revolución un movimiento didáctico tendente a reconquistar el origen de un ciclo histórico. Paz cree en el restablecimiento de valores arquetipales y la soberanía de manifestaciones autóctonas a través del sacrificio purificador de la *fiesta* de las balas y del 'regreso a la Madre'». Octavio Paz escribe que la Revolución «consiste en un movimiento tendente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente» (27).

A la reconquista del pasado original, Federico Robles ofrece la alternativa de preocuparse por el presente mexicano. Según Ixca Cienfuegos, Robles hace el papel de redentor de la nación; para Robles el pasado no existe; para él «México es otra cosa después de la Revolución. El pasado se acabó para siempre». Robles es de los que creen que el verdadero conflicto de México estriba entre el trabajo y la inercia, entre el progreso o el atraso, entre la riqueza y la miseria. De ahí que proponga una marcha forzada hacia el capitalismo, bajo cuyas normas, según él, se sometería todo: estilo de vida, legislación, economía, etc. Mientras que el México de los intelectuales, así como las soluciones que ellos ofrecen, constituyen para Robles una abstracción; él presenta un programa concreto para la

(26) Luis Harss, *ob. cit.*, p. 348.
(27) *Ob. cit.*, p. 132.

nación. Robles ve a México como un «país atrasado y pobre que ha luchado por ser progresista y rico. Un país que ha tenido que correr, que galopar... para ponerse al corriente de las naciones civilizadas». Para él la Revolución no representa un canal que permita llegar a la esencia de lo mexicano en términos abstractos, sino una fuerza que abrió las puertas al progreso capitalista de la nación. Sus lemas son «abrir fuentes de trabajo» y «hacer la grandeza del país». En este sentido, Robles —pese a su afán de lucro y a su espíritu marcadamente materialista—, ofrece una alternativa superior a la del grupo aristocrático. La familia de los Ovando, símbolo de un pasado «ilustre» y del caos actual, aboga por el retorno, no al origen que propone Cienfuegos, sino a un México de valores tradicionales, como el que se pinta en *Las buenas conciencias,* donde la familia de los Ceballos es presentada como símbolo de una casta y una tradición, cuyos miembros se han hecho ricos mediante el fraude y la apropiación de tierras durante el Porfiriato.

Puede afirmarse que Artemio Cruz desciende directamente del Federico Robles de *La región más transparente.* Como Robles, Cruz es ex revolucionario y ha logrado hacerse rico e ingresar en la nueva casta que gobierna a la nación. Por eso Fuentes utiliza la vida de Artemio para revelar cómo la clase dirigente del México actual ha venido formándose desde los años de la Revolución. Luis Harss ha señalado que «un representante por excelencia de las dudosas fuerzas de la evolución es el banquero Federico Robles, otro hijo de la nada, de una familia de humildes aparceros, que ha ido lejos con la maña y el fraude, cuando no le bastó la pura voluntad, y cuyos tejemanejes simbolizan en cierta forma el espíritu funcional y utilitario del México moderno». Estas palabras se ajustan perfectamente a la personalidad de Artemio Cruz.

Mientras que en *La región más transparente* las posibilidades para definir lo mexicano provienen de varios personajes, en *La muerte de Artemio Cruz* esas posibilidades recaen fundamentalmente sobre el protagonista. Por un lado, Artemio Cruz representa el nuevo mundo surgido de la Revolución, y por otro, era, antes de la traición revolucionaria, uno de los llamados a encontrar la tierra, a descubrir el origen. Por eso, la falta de un orden cronológico en la acción permite examinar al protagonista a través de todas sus personalidades: la pasada, la presente y la futura, si se desea. Por tal motivo, la única herencia que puede dejar Artemio Cruz, al igual que Robles, es la herencia de un presente que él ha forjado a base de ambiciones personales: «les legarás sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encar-

celados..., sus depósitos en el extranjero; tengan su México, tengan tu herencia». De ahí que durante su penosa agonía, Artemio trate desesperadamente de encontrar una justificación para su vida. Si Robles cree sinceramente en el valor de su participación en el progreso del país, Artemio Cruz sabe que lo ha traicionado. Por eso, Artemio se consuela con la justificación de haber luchado en la Revolución, de haber expuesto el pellejo: «le darán gracias porque salió a jugarse la vida; te justificarán porque ellos ya no tendrán tu justificación». Esta justificación, además de la muerte, es todo lo que le queda. Su muerte es lo inevitable, el elemento que de pronto lo sitúa frente a la insignificancia de su vida, en la cual ha sido siempre un eterno moribundo. Si Artemio encarna la realidad mexicana, se trata entonces de una realidad evasiva, porque el protagonista, que es un personaje de carne y hueso, sufre una serie de contradicciones que logran convertirlo en un hombre que evoca al mismo tiempo la compasión y el odio, porque en el momento de su muerte lucha aún por asirse a un pasado inalcanzable y por proyectarse a un futuro que le cierra sus puertas (28). Aunque los personajes de *La región más transparente* carecen, por ser más bien arquetipales, de las contradicciones y complejidades de Artemio, su conjunto —sobre todo el formado por Robles, Zamacona, Cienfuegos y Pola— proyecta un conflicto similar al de Artemio Cruz.

Un personaje de *La región más transparente* que se encuentra a caballo entre el pasado y el presente es el escritor Rodrigo Pola, hijo de un revolucionario que no sobrevivió a la revolución. Al captar en toda su plenitud el estado caótico y falso de la actualidad mexicana, Pola se pregunta: «¿Por qué mi padre supo lanzarse a luchar, a superar esos defectos y yo no? ¿Por qué para él y para sus hombres hubo una vía de acción honrada, abierta, y para nosotros no hay sino la conformidad, el quemarse por dentro, el sigilo, y eso, eso, el chingar quedito.» Así como la muerte de su hijo revolucionario en España le señala a Artemio Cruz el camino que se negó a seguir, la muerte del padre en la revolución se contrapone al conformismo que ha aceptado Rodrigo Pola. Es la misma clase de conformismo que acepta Jaime Ceballos en *Las buenas conciencias;* es decir, adhesión a un orden social que no participa de los ideales de su amigo Juan Manuel Lorenzo, joven que encarna el nuevo espíritu revolucionario. Còmo el nacimiento de Rodrigo Pola concurre con la muerte de su padre, su conflicto reconoce una búsqueda de sí mismo

(28) Es importante notar que Fuentes ha dicho que en «la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes». *La nueva novela hispanoamericana* (México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969), p. 15.

a través de la imagen del padre fusilado. De ahí que Pola se diga que «puede ser que el juego, el artificio, a base de reiteraciones, llegue a ser lo auténtico y que la personalidad original se pierda para siempre, atrofiada por la ausencia de función. No sé. Lo cierto es que, llevado por esta dialéctica personal, yo ya no sé cuál es mi verdadera máscara». Rodrigo vincula esa personalidad original a la de su padre, en quien, según él, se ha cumplido una parte de su vida en la Revolución. Pero Pola vuelve los ojos hacia ese pasado simbolizado por su padre y lo rechaza, porque no ve otra posibilidad en el México moderno que la de ser como Robles, de origen revolucionario como su padre, pero que pudo sobrevivir, como Artemio Cruz, para crear «bienestar» y «riqueza». Al traicionar a su padre, Pola traiciona a la Revolución por la cual él luchó. Por eso su única alternativa es adherirse al orden, ingresando, como guionista de cine, en la alta burguesía mexicana.

El México que se proyecta hacia el futuro lo encarna el poeta Manuel Zamacona, hombre inmerso en la cultura europea, para quien «el progreso debe encontrarse en un equilibrio entre lo que somos y nunca podemos dejar de ser y lo que, sin sacrificar lo que somos, tenemos la posibilidad de ser». Al contrario de Cienfuegos, para quien México es una entidad enraizada al pasado, Zamacona propone integrar el pasado de México a su presente, con miras a fabricar un futuro, aunque bien es cierto que prefiere «la búsqueda de una definición formal, jurídico-política, frente a la búsqueda de una filiación sustancial, histórico-cultural». Zamacona reconoce que México ha evolucionado en una dispersión de elementos diversos. Y esa diversidad, según él, debe ser explicada en su totalidad, enfocándola hacia el futuro, hacia su final integración. Debe señalarse que se trata de una actitud marcadamente contraria a la de Cienfuegos, para quien la integración debe enfocarse hacia atrás, en un afán de recoger «todos los fragmentos del origen y volver a tocarlos íntegros».

Para Manuel Zamacona «lo original supone una mezcla, una creación, no una puridad anterior a nuestra experiencia. Más que nacer originales, llegamos a ser originales... México debe alcanzar su originalidad viendo hacia delante; no la encontrará atrás. Cienfuegos piensa que regresar, dejarse caer hasta el fondo, nos asegurará ese encuentro, esa revelación de lo que somos. No; hay que crearnos un origen y una originalidad». Zamacona, que no posee la motivación requerida para emprender una búsqueda consciente de la originalidad mexicana, encontrará al final de la novela una muerte totalmente irracional y que en cierto modo simboliza la ecuación destino = sacrificio del mexicano.

En *La región más transparente* se hace difícil —por la pluralidad mexicana que presenta Fuentes—, llegar a *una* definición de lo mexicano. La reunión de diversas clases sociales, la divergencia de ideas entre los componentes de cada grupo y la peculiaridad del proceso histórico de la nación muestran un México complejo y fragmentado. *Las buenas conciencias* exhibe sólo una parte de México, la correspondiente a una sociedad provinciana convencional, en la que el protagonista, Jaime Ceballos, revela más bien una conciencia individual que mexicana. Artemio Cruz, si pretende encarnar lo mexicano y la realidad mexicana actual, convirtiéndose en figura representativa de un nuevo orden social, que se halla en oposición al espíritu original de la revolución.

La realidad mexicana que se ve en las nòvelas de Fuentes, sobre todo en *La región más transparente,* plantea el conflicto en que se encuentra el hombre mexicano ante el mundo moderno, pues se debate entre el progreso al pasado y el progreso hacia el futuro. El México del presente —personificado en Robles y su ulterior fracaso financiero— es una nave que marcha a la deriva, un período transitorio que busca aún una definición. Justificar esa realidad, como ya hemos visto en *La muerte de Artemio Cruz,* es imposible. Lo que sí debe darse es una revaloración de lo mexicano. Es posible que las ideas de Zamacona reflejen con más fuerza las del propio Fuentes, pues apuntan a un examen introspectivo para llegar al origen y a un análisis de lo que es el hombre mexicano y lo que puede llegar a ser.

Si Fuentes se esfuerza en mostrarnos la fragmentación de la realidad mexicana, el conflicto entre los individuos y el medio social, la búsqueda —que a veces se pierde en abstracciones— de la esencia de lo mexicano en un país en crisis, lo hace, en definitiva, con el propósito de propugnar la formación de una sociedad —para emplear la expresión de Roland Barthes— reconciliada consigo misma.

ISAAC GOLDEMBERG

New York University
Department of Spanish and Portuguese
19 University Place, Room 600
NEW YORK, 10003 (USA)

EL NEGRO Y SU ENCUENTRO DE SI MISMO A TRAVES DEL TEATRO

—Claro que conozco al doctor Velasco. Mi marido y yo le estimamos mucho. Un magnífico abogado. Además, un hombre muy serio, muy respetuoso..., que sabe darse su lugar. Mire usted, si no fuera por el color...

Respuesta de una señora de la clase media cubana, a principios de los años cincuenta. Naturalmente, blanca.

—Sí, sí, conozco al profesor Paredes, pero no somos parientes, aunque llevamos el mismo apellido. Usted habrá podido darse cuenta de que él es.... bastante atrasado.

Respuesta de un obrero panameño. Naturalmente, mulato claro.

—No, no señor, gracias. Voy bien de pie.

Respuesta de una anciana negra, en un tranvía, en una ciudad del sur de los Estados Unidos. Después de obligarla, materialmente, a que se sentara, y ante las frases, insultantes para ella y para mí, de varios pasajeros blancos, añadió:

—¿Ve usted, señor, por qué no quería sentarme en su asiento? Si al menos hubiese sido uno de los últimos asientos del tranvía...

Estas tres anécdotas, muy breves, muy simples, reflejan una dolorosa realidad en nuestro continente. Una realidad a la que está estrechamente vinculado el tema de estas notas, porque el encuentro del negro consigo mismo a través del teatro o de cualquier otra forma de expresión humana está condicionado, ante todo, a la discriminación que le opone, inexplicablemente, una sociedad eminentemente mestiza, que, naturalmente, se niega a reconocerse como tal.

No creo decir nada nuevo al afirmar que, fundamentalmente, el origen de toda discriminación racial y, especialmente, de la discriminación contra el negro en América, tiene su origen en una realidad

esclavista de carácter legal. Después de ocupar una posición predominante durante varios siglos en la colonia, haya sido ésta española, inglesa o francesa, el blanco ha heredado una formación que incluye, como aspecto predominante, la convicción de su superioridad racial. La razón de este hecho es muy sencilla como mecanismo sociopsicológico. Al ilegalizarse la esclavitud, al producirse la liberación de los esclavos negros en los países hispanoamericanos, no por las razones humanitarias y heroicas que los textos de historia nos han enseñado, sino fundamentalmente por razones económicas, el blanco no encuentra otro modo de mantener su superioridad y, a la vez, las ventajas económicas que esa superioridad le confiere, que continuar haciendo vigente una diferenciación económica y social. Mientras el negro, como grupo, no tuviera a su alcance la educación superior y, en muchos casos, ni la educación media o elemental; mientras el negro tuviera que seguir desempeñando, como único posible medio de vida, los empleos peor remunerados; mientras el negro tuviera que seguir viviendo en las zonas más inhóspitas de las ciudades; mientras el negro tuviera que poseer cualidades excepcionales para competir, con alguna posibilidad de éxito frente al blanco medianamente dotado; mientras el negro no pudiera desarrollar, por falta de formación, una madurez social que le permitiera agruparse de una manera consciente y eficaz, el negro tendría que someterse a las condiciones impuestas por la discriminación del blanco.

Esa discriminación, por supuesto, puede alcanzar muy diversos niveles, desde la simple discriminación en la vida de relación social, que propició en algunos países, como Cuba, la creación y el mantenimiento de las llamadas «Sociedades de Color», hasta la discriminación educativa y profesional que mantuvo cerrados durante largos años muchos colegios privados para los negros y les impidió, mediante tretas cuidadosamente encubiertas, el desempeño de todos los empleos ajenos a los trabajos puramente manuales, los servicios de limpieza y otros similares. Sin ignorar el fenómeno de discriminación total que aún hoy, en muchas zonas de los Estados Unidos, mantiene cerradas al negro las puertas de las escuelas, los colegios y las universidades de los blancos; que le impide la entrada en los restaurantes, cafés y otros establecimientos de los blancos; que le condena al uso de los peores asientos en los transportes públicos y hasta le prohíbe la utilización de los servicios sanitarios de los blancos, por no citar más que unos pocos ejemplos.

El negro, ante esa actitud discriminatoria, asume una conducta muy compleja. De una parte, se refugia en sus auténticas expresiones y, a través de ellas, encuentra un escape a sus frustraciones humanas

y sociales. Naturalmente, esta solución sólo consiguen encontrarla unos pocos y menos aún consiguen un reconocimiento colectivo por ella. De otra parte, en un intento, al parecer absurdo, pero en realidad lógico desde un punto de vista humano, el negro comienza a desarrollar un mecanismo discriminador equivalente al del blanco. Si éste basa su actitud discriminatoria en una diferencia del color de la piel, el negro encuentra razonable asumir una actitud discriminatoria basada en una diferencia de matices en el color de la piel. Así, en un continente fundamentalmente mestizo, caracterizado por un mestizaje que se inicia desde la llegada de los primeros esclavos negros especialmente en las colonias españolas, el negro oscuro constituye el último escalón en una sociedad racista estratificada, en la que el mulato oscuro se siente mejor que él, en la que, a su vez, el mulato claro se considera superior al anterior y, así sucesivamente, hasta llegar al blanco puro, si es que se puede hablar de blancos puros en nuestra América.

Porque, ¿es posible hablar de una verdadera pureza racial en América? Si aun en Europa —y especialmente en España— el mestizaje ha constituido un proceso constante en la integración de las actuales nacionalidades, en América ese proceso, quizá por haberse producido de una manera mucho más masiva y más dramática, es algo evidente. La misma variedad de matices a que antes me he referido demuestra un mestizaje de sangre de tal amplitud que no es posible ignorarlo más. Pero aun aceptando que, en determinados casos, existan americanos totalmente puros racialmente, ¿no estamos viendo a diario que, por debajo de esa aparente pureza racial, existe un mestizaje psicológico y cultural profundísimo? Cuando el blanco que alardea de su absoluta pureza racial en países como Cuba, Puerto Rico, Nicaragua, Panamá, Colombia o Venezuela, siente unos tambores, ¿qué pasa? Que las caderas se le alborotan como a cualquier negro o mulato. Y por debajo del impecable traje de etiqueta o del último modelo de París, se agita en la cumbia o el tamborito, o entra decidido en la conga, el mambo o el merengue, sin detenerse a pensar, en ese momento, que esa música, que tan profundamente le hace vibrar, tiene un origen del cual él se considera totalmente desvinculado.

Son, sin duda, los contenidos auténticos de una estructura racial de profundas raíces negras entrelazadas fuertemente a otras raíces determinantes del mestizaje, los que dan lugar a esa reacción individual y colectiva en nuestro continente. Ese sincretismo —evidente en la música, en el temperamento, en las creencias religiosas y en otros muchos aspectos de la expresión humana— determina una forma indiscutiblemente mestiza en la que, sin embargo, es posible

distinguir, aunque no separar con sentido excluyente en sus resultados, los elementos originales. La proporción en que esos elementos originales se mezclen en una expresión determinada dará a ésta su mayor o menor grado de autenticidad, según el punto de vista desde el cual la analicemos.

Es innegable que las más primitivas expresiones folklóricas en todos los países han sufrido, a través del tiempo, una profunda transformación determinada por influencias extrañas asimiladas, de una manera inconsciente en muchos casos, por sus cultivadores. En nuestro continente esa evolución, esa transformación, ese sincretismo, se han producido con mayor intensidad aún. De una parte, por un natural mimetismo. De otra parte, por una acción consciente, producto de un afán evangelizador, culturizador o colonialista, como quiera llamársele. Desde el momento en que los misioneros descubren que la única forma de cristianizar a los negros esclavos es identificando los elementos del cristianismo a sus creencias primitivas, se inicia ese proceso sincretizador. A la deidad primitiva protectora contra las tempestades se superpone la santa cristiana protectora contra las tempestades. Y Changó es sustituida por Santa Bárbara. Varios siglos después encontraremos en Cuba una canción popular que dice literalmente: «Que viva Changó, que viva Changó, que viva Changó, señores... Santa Bárbara bendita...» Y Ochún, la madre universal, se transforma en una advocación de la Virgen María, de piel negra, pero vestida a la usanza de las vírgenes medievales y renacentistas europeas.

Manuel Zapata Olivella, el gran novelista, dramaturgo y folklorista colombiano, ha analizado muy agudamente este proceso de integración cultural. «Ante la colonización de América, el negro se vio obligado, de grado o por fuerza, a sumarse al español. La actitud del negro es diametralmente opuesta a la del indio. En tanto que el indígena, defensor de su tierra, de su cultura y de su patrimonio, escoge ante el extraño uno de tres caminos: morir combatiendo, combatir refugiándose en sí mismo o sobrevivir fundiéndose con él, el negro sólo tenía uno, el último, el del amo: brindarse al abono del mestizaje. En tanto que el indio remiso combate o se aparta, conservando en una gran proporción su lengua —en Perú, Bolivia, Paraguay, Ecuador y México—, el negro, destroncado de su cultura, de su idioma y de su raza, empieza a asimilar los del conquistador, hermanándosele, penetrando en su alma, que asimila y transforma en suya propia. Su posición no admite disyuntiva. Incluso en Norteamérica, donde se le excluye y pretende aniquilar al igual que al indígena, asume la mis-

ma posición de apoderarse de la cultura del amo. Siempre imprimiéndole su temperamento, asimila, nunca yuxtapone.»

«Nada más natural —continúa Zapata Olivella— que, olvidado de los dialectos africanos, en estrecha convivencia con el español, se apropiara de su idioma, no para convertirse en bilingüe, sino como único medio de expresión. También aquí enriquece, transforma, en el contenido, la imagen y el concepto. Otras veces corrompe la dicción, al igual que el andaluz, el madrileño o el aragonés, pero, a la vez, especialmente en algunas regiones aisladas de América, el negro se convierte en depositario vivo de las más puras expresiones castellanas. Lo que para el español y el resto de los hispanoamericanos, enfrentados a las vicisitudes del desarrollo de la sociedad y la confrontación de otras lenguas —inclusive las indígenas—, se hicieron arcaísmos, vocablos en desuso o términos muertos, entre los negros conservó la vivacidad de la palabra cotidiana, la denominación única de ciertos actos, cosas o modos. Pero no se crea que, por su parte, estuvo pasivo repitiendo como papagayo lo que le enseñaron. Conociendo los accidentes gramaticales y sin el freno de los doctos, se dio a la creación de nuevos verbos a partir de sustantivos y fue creando, en su aislamiento, un castellano vivaz, multicoloro, musical, rítmico, acorde con su alma receptora y expresiva.»

Y finaliza Zapata Olivella: «En los niveles puramente folklóricos, el sincretismo es también evidente. A los ritmos de origen africano se adaptan letras y melodías hispánicas. Incluso ritmos hispánicos se van entremezclando a los africanos dando origen a una incesante diversificación; a una constante re-creación rítmica y melódica. Los instrumentos primitivos son sustituidos gradualmente por los españoles, más evolucionados, pero hechos con los elementos que le brinda la naturaleza, salvo en el caso de ciertos instrumentos, como el clarinete, que requieren otros elementos, desarrollándose en muchas regiones una industria de instrumentos criollos. Ejemplos sumamente interesantes de esa mezcla rítmico-melódica de que antes hablaba, son ciertos cantos y bailes del Chocó colombiano. Aunque los nombres y formas de esos cantos y bailes tienen indudable ancestro español —la jota, la danza y la contradanza, entre otros—, su expresión tiene tanto acento negro que constituyen modalidades absolutamente propias que asombran a los peninsulares, que no consiguen determinar hasta qué grado tales ritmos hayan podido ser españoles.»

Estas consideraciones de Zapata Olivella nos llevan a reconocer que, sin lugar a dudas, existe en América una expresión auténticamente negra. Una expresión cuya característica fundamental es el predominio del ritmo. Naturalmente que otros elementos, que pudié-

ramos llamar extra-rítmicos vienen a integrar esa expresión que, aun conservando el ritmo como característica común en todos los países de mestizaje africano, le hacen tomar características nacionales propias. Así, encontramos en Norte América el jazz y el spiritual, por mencionar sólo dos manifestaciones; en las Antillas y en toda la costa atlántica del Centro y Sur América, la rumba, la conga, la cumbia, el tamborito, el calypso, el samba... En la costa pacífica, entre otras variantes, el festejo, la marinera y el zapateado.

Naturalmente que no sólo a través de estas manifestaciones, básicamente compuestas de canto y danza, puede el negro expresarse. También el teatro, un teatro con características propias, puede abrirle vías de auténtica expresión equivalente al encuentro de sí mismo, a la adquisición de la plena conciencia de sus valores como negro, al descubrimiento de su verdadera personalidad, que le llevarán a dignificarse, a equipararse en todos los sentidos a los grupos que hasta ahora le han discriminado, a sentirse seguro de sí mismo como negro, cualquiera que sea el matiz de su piel.

Es éste, en mi opinión, el primer paso. Un primer paso que el negro debe dar de fuera a dentro, a través de un minucioso análisis de sí mismo. El segundo paso ha de darlo de dentro a fuera, oponiendo a las fuerzas discriminadoras una actitud positiva, una posición firme como individuo y como colectividad, convencido de que una discriminación de sí mismo —es decir, la discriminación de que antes hablábamos del negro por el mulato oscuro y de éste por el mulato claro, y así sucesivamente—, no hace más que justificar la discriminación de todos ellos por el blanco, encastillado en su posición de pretendida superioridad.

Estos dos primeros pasos, por supuesto, sólo nos llevarán a una equiparación, es decir, a una reafirmación de los valores del negro capaz de imponer una igualdad de derechos, de condiciones. Un tercer paso será el de una auténtica integración que, para ser tal, ha de llevar implícita la convicción de un mestizaje común, el reconocimiento de un patrimonio racial y social, artístico y cultural, común. Comunidad de patrimonio que es preciso hacer extensiva —y éste es un comentario al margen que no puedo omitir— a otros grupos raciales inexplicable e injustificadamente discriminados en nuestra América: los grupos indígenas aún clasificados como tales. Grupos que, en fin de cuentas, constituyen también un último escalón en una sociedad estratificada racista en la que el mestizo oscuro se siente mejor que él, en la que, a su vez, el mestizo claro se considera superior al anterior, y así sucesivamente.

Pero volvamos a la integración con referencia al negro y entremos ya de lleno en el campo del teatro. Durante muchos años el negro ha aparecido en el teatro sólo como una figura de contraste. En ocasiones, las más, como un personaje pintoresco: el sirviente leal, no demasiado inteligente; el esclavo fiel, capaz de dar su vida por sus amitos blancos. Posteriormente, el negro entra en el teatro —y, naturalmente, en el cine—, como elemento polémico. Y surge así un teatro de combate, especialmente en los Estados Unidos, que intenta luchar contra la discriminación racial en ese país. Ocasionalmente aparecen obras en las que todos los personajes son negros y en las cuales, naturalmente, se plantean también los problemas creados por esa discriminación.

Todas estas manifestaciones presentan al negro como tal. Es decir, como negro, y, por lo tanto, como un ser humano... diferente. Corresponden a lo que yo he propuesto antes como el primer paso a dar por el negro, ese paso que debe dar de fuera a dentro, a través de un minucioso análisis de sí mismo, que le lleve a aceptarse plenamente como negro, sin esos paliativos frecuentemente empleados por él mismo al llamarse hombre de color, moreno, trigueño, etc.

Me parece muy importante este primer paso y, por supuesto, indispensable para llegar al segundo: el que lleve al negro a oponer a las fuerzas discriminadoras una actitud positiva, una posición firme como individuo y como colectividad. El paso definitivo que debe conducirle, en nuestra América fundamentalmente mestiza, a la plena integración. Y esa plena integración, en el campo del teatro, no puede significar otra cosa que la desaparición de todo concepto de diferenciación racial, es decir, el establecimiento de una igualdad sin distingos en la que el negro no tenga que representar, necesariamente, un personaje negro, porque se haya alcanzado ya una etapa en la que no se le vea más como negro, sino lisa y llanamente como un ser humano.

Lógicamente esa afirmación puede parecer actualmente como imposible. Yo he de reconocer que aún está lejano ese momento, aunque sé que llegará. Sin embargo, como el tema de este trabajo es, fundamentalmente, el análisis del primer paso, es decir, del encuentro del negro consigo mismo, vamos a detenernos en el análisis de una realización teatral concreta que, en nuestro continente, ya ha dado ese paso. Me refiero a la compañía «Teatro y Danzas Negras del Perú», creada en Lima por Victoria Santa Cruz.

Conocí a Victoria Santa Cruz, en Lima, en 1967. Me cautivó su personalidad abierta, simpática. Me entusiasmaron su inteligencia clara, su aguda visión de los problemas del negro, su actitud firme y

decidida. Victoria, que ya había desarrollado en el Perú una importante labor como autora teatral, actriz, cantante y bailarina, decidió crear esa compañía a su regreso del disfrute de una beca en París que, en lugar de alienarla, como ha ocurrido a tantos intelectuales y artistas iberoamericanos, la hizo volver, como ella misma afirma, «más negra y más peruana». Su primer paso fue lanzar un llamamiento, a través de la televisión, que creo merece ser conocido: «Quisiera que todos los negros del Perú llegaran hasta mi casa en Breña y se inscribieran para un examen de aptitud. ¡Ah, pero que no se crean que por el hecho de ser negros tienen condiciones para la danza! Es necesaria una selección cuidadosa de la gente y después ejercicios para todo el mundo, hasta para el cajonero, porque la plasticidad en los movimientos es fundamental, así como la capacidad de improvisación, de expresión... Y todo esto sólo puede lograrse con una disciplina muy grande...»

Cuando hablamos de su proyecto, apenas iniciado entonces, le pedí que me permitiera asistir a una sesión de clase y de ensayo. Al presenciar los ejercicios realizados por sus muchachos, los cuales en su mayoría carecían de toda formación y experiencia teatrales previas, decidí recoger un muestrario de esas actividades para ilustrar una charla audiovisual que hacía tiempo deseaba incluir en mi temario. Dos días después nos fuimos en grupo a la quinta del dramaturgo peruano Enrique Solari Swayne, en las afueras de Lima, y allí, de acuerdo con un guión elemental elaborado por los dos, fui tomando diapositivas de sus distintas actividades. Más tarde, y sólo siguiendo los lineamientos elementales de ese guión, grabamos las improvisaciones teatrales y las interpretaciones musicales correspondientes. Y asimismo grabamos, en las voces de Victoria y de algunos de sus colaboradores, testimonio de lo que su labor significaba para ellos.

No es posible trasladar al papel, en toda su expresividad audiovisual, ese muestrario de improvisaciones teatrales e interpretaciones musicales. Sin embargo, creo que vale la pena dar una idea lo más clara posible del contenido de ese muestrario, transcribiendo su texto íntegro, por su autenticidad y porque las palabras con que Victoria presenta cada muestra aclaran ampliamente los propósitos de su esfuerzo. El muestrario en sí no representa, en modo alguno, el programa de una escuela de teatro. En aquellos momentos, Victoria no podía intentar tal cosa. Representa, simplemente, una muestra de una serie de actividades encaminadas a cultivar las condiciones artísticas de un grupo de gentes sencillas —en su mayoría obreros, empleados modestos, estudiantes—, a las cuales Victoria intentaba convertir en seres humanos conscientes de su condición de negros, serenamente orgullo-

sos de serlo y desprovistos de todo complejo racial. Negros que, tranquilamente, se llamen negros a sí mismos, que se expresen plenamente como tales y que, también como tales, reclamen dignamente su puesto en la sociedad.

Queda a la imaginación del lector sentir las voces, las melodías, los gestos y los movimientos. Y comencemos a confiar en esa imaginación para trasladarnos a Lima en una tarde soleada del año 1967.

Victoria.—Antes que nada, quiero ubicar al negro en el Perú, porque yo soy negra y soy peruana. Y estoy empeñada en esta labor de crear el teatro negro peruano que no ha existido jamás. Quedan muchas danzas que estoy por rescatar, danzas que he aprendido por tradición, y luego me he documentado muchísimo para crear nueva música en la que el negro pueda expresarse, cosa que no ha hecho en debida forma hasta el momento.

Entonces, para ubicar al negro en el Perú, quiero decir, primero, que la estratificación social de la colonia en el Perú, como en el resto de las colonias en América, tuvo un innegable sentido racista. Cada raza marcaba, en realidad, la órbita de una clase social, y la ubicación de cada individuo en la sociedad dependía del color de su piel. Los blancos constituían las clases altas, fueran nobles o plebeyos, y sólo ellos podían desempeñar cargos públicos. Los mestizos integraban las clases intermedias y los indios y los negros formaban las clases oprimidas en la base de esta pirámide social. De ahí que el negro, para poder llegar a ser algo, tenía primero que despintarse, y este problema existió muy marcado en la época de mis abuelos y existe todavía, ya un poquito más disminuido.

Hemos avanzado enormemente en esta cuestión del mestizaje, la prueba está en que cuando he hecho este llamado para formar el teatro negro a todos los negros del Perú, respondieron, y cuento en mi compañía con ellos, negros, mulatos, zambos claros, cosa que no sucedía antes, porque un zambo no se consideraba negro y un mulato mucho menos. ¡Ah!, esto prueba que el negro está comprendiendo al fin que negros somos todos y no es cuestión de despintar un poquito para hacer discriminaciones, porque si ya existe la discriminación del blanco al negro y a todas las razas llamadas inferiores, es mucho más triste la discriminación del negro al negro.

Bueno, ya estoy en pleno trabajo. Han venido cuarenta y cinco muchachos, todos ellos llenos de entusiasmo y con ganas de decir, de expresarse. Entonces, la primera cosa, como son muchachos que no tienen ninguna formación teatral, he pedido la colaboración de gente de teatro con el objeto de hacerles realizar ejercicios de expresión corporal e improvisaciones que van a ayudarme muchísimo, porque yo estoy convencida de que con la intuición solamente no se puede hacer nada. Hay que

darles charlas y cultura general y cultura teatral. Luego tengo también, porque no hago solamente teatro, sino danza, para que tengan cierta elasticidad, a un chica profesora de baile. Y he instalado en casa una barra para que hagan ejercicios y aprendan, por lo menos, las cinco posiciones y unos cuantos saltos. Luego ya empezaremos a montar la cosa, que va, hasta ahora, bastante bien.

Una de mis negritas más graciosas, la Teresa, es sumamente graciosa y baila pero que es un encanto verla. Y esta negrita, la prueba de que esta labor es sumamente importante, esta negrita tenía una serie de problemas y ella misma se los va a contar. Venga para acá la Teresa.

Teresa.—Bueno, yo realmente, como dice Victoria, tenía muchos complejos. El primero era que no quería casarme con un negro para que mis hijos no fueran negros del todo, para que no tuvieran problemas en el estudio. Y esto es precisamente lo que hice, me casé con un blanco, pero gracias a Dios veo que el complejo se nos está quitando un poco. Es todo.

Victoria.—¿Es todo? Y se te seguirán quitando, hija mía, porque mientras tengas complejos no podrás decir nada. Y hay otro negrito bandido que también tiene muchas cosas que decir. Este, Luis... Que el otro día me contó una cosa. Venga, Luis, y díganoslo usted mismo. Arsa, ¿cuál es el problema?

Luis.—Bueno, a mí siempre me gustó el teatro y no tuve oportunidad. Luego, como dicen que todo llega a su tiempo, me enteré por un programa de televisión...

Victoria.—Perdona que te interrumpa. No has tenido oportunidad porque como no hay teatro negro, pues claro, ¿qué rol te van a dar? Pero entonces, cuando nosotros empecemos esta labor, nacerán escritores negros, nacerá gente que escriba, poetas y todo ello, y entonces ya habrá piezas para desarrollar, y entonces todo el mundo podrá expresarse, ¿no es cierto? Y sigue con tu cosita esa que estabas diciendo.

Luis.—Luego, en un programa de televisión, se presentó Victoria pidiendo gente de color. Ella venía recién de Europa, de París, y como llamaba a gente de color para formar un elenco, yo...

Victoria.—Ya ve, perdón, ¿ya ve que el negrito sigue con el complejo? Gente de color, ¿de qué color?

Luis.—Negro.

Victoria.—Entonces, señores, llamemos las cosas como son. Arsa...

Luis.—Bueno, traté de enterarme dónde podía localizar a Victoria y conseguí la dirección. Toqué la puerta, y ella me recibió con mucho cariño, de lo cual estoy muy agradecido. Y ahí pude observar que no solamente era un teatro como se dice, una cosa común, no... Esto iba más allá, tenía un mensaje espiritual. Y este mensaje era con ritmo. Era un sentir espiritual, era el sentir de un pueblo, digo más, el sentir de una raza. Poco

a poco, con las charlas que nos daba Victoria en los momentos en que hacíamos un paréntesis a los ensayos, ella nos iba guiando, como lo sigue haciendo, para quitarnos ese complejo, como acabo de decir, moreno. Nosotros somos negros y nos sentimos cohibidos de decir que somos negros. Ahora se me está yendo ese complejo, gracias a Victoria.

Victoria.—Vaya, pues...

Luis.—Recordé también a un escritor, un poeta, francés, el cual, seguramente recordando algo que le hizo una muchacha, en un romance que tuvieron posiblemente, en el cual ella le dice negro sucio, y él, en un poema que compone, dice: «Soy un negro sucio, pero amo más la negrura, mi negrura, que la blancura de vuestra piel.» Este hombre lo dijo sin complejo alguno, y eso es lo que Victoria quiere lograr en nosotros, que nosotros estemos convencidos de que somos negros y muy orgullosos por serlo. Porque ya lo dice Juan veintitrés en su Encíclica Máter et Magistra, todos los hombres son iguales en razón de su dignidad humana. Recordé, pues, esto y me siento tan orgulloso como se siente el blanco. Gracias a Victoria y con mucha voluntad pienso seguir adelante si Victoria me lo permite.

Victoria.—¡Hombre, vaya pues...! Y ahora viene otra de las chicas que también tiene algo que decir. Venga, venga la Gladys.

Gladys.—Bueno, yo estoy muy orgullosa de estar con Victoria, porque francamente este teatro negro siempre me ha gustado, porque a veces he visto cosas en televisión y nunca he tenido la oportunidad de ser algo, de ser artista, porque mi padre nunca lo quiso...

Victoria.—¿Por qué nunca lo quiso tu padre?

Gladys.—Porque, francamente, no le gustaba, decía que yo no tenía dentro nada para ser artista y yo le decía que era todo lo contrario. Así que como él ya en paz descansa...

Victoria.—Ay, lástima, porque si tu padre estuviera vivo podría ver lo buena bailarina que eres.

Gladys.—Gracias, Victoria.

Victoria.—No, que es la verdad, mujer...

Gladys.—Y como mi madre me dijo, «anda, puede ser que Victoria te acepte...», yo fui con una pena, me aceptará o no me aceptará...

Victoria.—Pero si yo llamaba negros... Y tú tenías la tarjeta de visita.

Gladys.—Sí, Victoria. pero de todas maneras yo estaba que me moría de nervios, porque yo no pensaba que tú me ibas a recibir.

Victoria.—¿Y qué dijiste cuando te recibí?

Gladys.—Me puse pero...

Victoria.—Roja, roja...

Gladys.—¡Rojísima!

Victoria.—Bueno, pero estás contenta, ¿no es cierto?

Gladys.—Estoy muy contenta.

Victoria.—Y hay mucho que trabajar. Bueno, entonces yo pienso que si el negro se reafirma en su negritud, lejos de complejos y prejuicios raciales pero consciente de los valores ancestrales, puede así proyectarse desde el Perú, en este caso, hacia la ciudadanía universal.

Ahora quiero presentarles una estampa que se titula *París me llama*. Es una improvisación que van a hacer los chicos sobre una negrita que fue a París y se sintió tan a gusto que se sofisticó y entonces ya no quería saber nada de sus ritmos tradicionales. Entonces los negros vecinos le tocan el tambor, le tocan la tumba, y una vez que suenan los cueros, la negra tira los zapatos y se siente otra vez ella misma. Vamos a escucharla.

Teresa.—Yo quiero volver de nuevo a París
porque allí fui feliz,
porque supe lo que es vivir...

Hombre.—Ya me cansé de escuchar
tus palanganas, tus mentiras,
deja de echar tanto humo
y ven para acá, renegá.

Coro.—Y que vas a volver a bailá
y lo que te enseñó tu mamá.

Hombre.—Escucha, negrita, escucha por favor,
no hay en el mundo algo mejor
que un rico festejo.
Deja tu requiebro ya
que esto es superior.
Escucha, negrita,
escucha ese cajón.
Luego dime, pero con sinceridad,
si aún quieres volver para allá.

Victoria.—Y tenemos ahora el zapateo criollo, que tiene bastante influencia española. Este es un baile típico de negros hombres y se baila en dos parejas, es decir, dos personas, es siempre en desafío. El guetapista en el centro, y ganará el que mejores pasadas haya hecho. Y luego del zapateo viene la marinera, que tiene también bastante influencia española, es decir, la primera, la segunda, tercera de jarana, luego la resbalosa y la fuga, que es bastante española.

... ...

Victoria.—Y aquí viene, ahora, a guisa de improvisación, un pleito de lavanderas que pelean por un cordel. Entonces así, para que los chicos se vayan haciendo y se vayan dando, ellos mismos han improvisado y ellos mismos han sugerido el tema.

Teresa.—¿Quién ha sido la negra que usó mi alambre?

Carmen.—La negra que busca tá detrás de usté.

Teresa.—Ten cuidao que yo tengo muy malas pulgas.

Carmen.—Igual son las mías, no me asusto pué.

Teresa.—Negra gorda.

Carmen.—Negra flaca.

Teresa.—Ahora vas a ver.

Carmen.—Toy curiosa por saber
qué es lo que usté me va a hacer.

Teresa.—Por la ceniza de mi madre,
que hoy mato a esta negra.

Coro.—Vamos a ver, vamos a ver.

Teresa.—Como una triste gallina carioca
te dejaré.

Coro.—Vamos a ver, vamos a ver.

Carmen.—Voy a romperte la ñata
de un solo puñete,
fuerte, fuerte,
fuerte te daré.

Teresa.—Perra que ladra no muerde
negra bochinchera,
pega, pega,
pega y vas a ver.

Carmen.—Cállese, cállese, cállese,
calle de una vez.

Teresa.—Cálmese, cálmese, cálmese,
no me pegue usté,
no me pegue usté,
no me pegue usté.

Coro.—Qué pleito se ha formao
dejen de discutir,
no se discute más
que el guardia va a venir.

Victoria.—Y ahora viene una cosa muy curiosa que se hace en las jaranas, cuando ya todo el mundo ha bebido mucho. Entonces viene una cosita de habilidad. Se pone en el suelo un vaso con pisco, chicha o la bebida que sea, y uno de los bailarines tiene que cogerlo pero sin tomarlo con las manos, es decir, tiene que agacharse; bailar alrededor, mover mucho la cintura, hasta lograr ponerse de rodillas y luego coger el vaso con los dientes y levantarlo y beberlo. El que mejor lo hace es muy festejado.

Coro.—Levántamelo, María,
levántamelo, José,
que si tú no me lo levantas,
yo te lo levantaré.

Victoria.—Y ahora viene el festejo, que, como su nombre lo indica, es muy alegre. Yo quisiera que este baile, típicamente negro, fuera metiéndose dentro de la gente y que se pudiera bailar como se baila la cumbia en Colombia y la guaracha en Cuba, porque es muy lindo.

Hombre.—No me casara con negra ni aunque el diablo me llevá,
porque tiene los ojos blancos y la bemba colorá.

Coro.—Como aquella que está sentá,
como aquella que está pará.

Hombre.—Tampoco me casaría con mulata o zamba clara
porque dejan a los negritos por los de cara lavá.

Coro.—Como aquella que está sentá,
como aquella que está pará.

Mujer.—Quiérome casá, yo no sé con quién.
quiérome casá, yo no sé con quién.

Hombre.—Cásate con un botellero
que eso a ti sí te cumbé.

Mujer.—... botellero vende botellas
puede venderme a mí también.

Coro.—Y a mí no me cumbé, a mí no me cumbé.

Hombre.—Cásate con un carpintero
que eso a ti sí te cumbé.

Mujer.—... carpintero corta madera
puede cortarme a mí también.

Coro.—Y a mí no me cumbé, a mí no me cumbé.

Hombre.—Cásate con un panadero
que eso a ti sí te cumbé.

Mujer.—... panadero amasa la harina
puede amasarme a mí también.

Coro.—Y a mí no me cumbé, a mí no me cumbé.

Roberto.—Después de esta demostración que hemos dado de nuestro folklore, me limito a decir que es el esfuerzo de cada uno de nosotros. Esta compañía está integrada por personas de diferentes oficios. Entre ellos hay chóferes, obreros textiles, albañiles, carpinteros, y yo que soy un técnico que recién me recibo de técnico. Pero en realidad nunca pensé formar parte de esto, pero sí siempre lo deseé, tenía sed de aprender lo mío y parece que lo estoy logrando, y quisiera que otros hagan lo mismo también. Que no seamos los únicos acá en el Perú o que no sea la única compañía folklórica que hay para los negros, sino que surjan muchas en barrios que expresen el sentir de cada uno de nosotros. Bueno, es todo lo que tengo que decir, porque no tengo más palabras.

Creo que vale la pena que analicemos brevemente este muestrario de la labor de *Teatro y Danzas Negras del Perú* de Victoria Santa Cruz. En primer lugar, me parece muy interesante su plantea-

miento netamente humano. Victoria siente que el primer paso que debe dar el negro es el de aceptarse a sí mismo como negro, superando la etapa de discriminación de sí mismo en que aún se encuentra para ofrecer un frente unido a las fuerzas discriminatorias del blanco. Para ello son indispensables el encuentro de una auténtica expresión y el cultivo de sus capacidades que le permita transmitir esa expresión con eficacia. En aquellos momentos la labor formativa era aún elemental, pero sin duda tenía el gran valor de despertar en sus discípulos un afán de superación, una clara comprensión de que la pura intuición —o, como dice ella, «el simple hecho de ser negros»—, no les capacitaba adecuadamente para el canto, la danza, la expresión teatral. Creo que éste fue un paso muy importante. De esa primera experiencia, que ha significado mucho más que la organización de una compañía folklórica más —cosa que quizá algunos de sus colaboradores no habían captado aún plenamente—, surgió la organización de una labor formativa mucho más profunda. Por otra parte, como también dice ella, el hecho de que exista un conjunto apto para interpretar expresiones negras de diversa condición, alentará a poetas, dramaturgos y compositores negros a escribir para él.

Hay otro aspecto que me gustaría destacar. Detrás del contenido folklórico y teatral del repertorio creado por Victoria, hay un espíritu de exaltación de los valores auténticos del negro que constituye, a mi juicio, lo más importante de este esfuerzo. Este grupo de jóvenes, y los que posteriormente se unieron a él, no se limitan a interpretar una expresión teatral y folklórica. Ellos están adquiriendo la convicción de ser portadores de valores auténticos, están desarrollando la confianza en sí mismos como negros, transmitiendo a los negros un mensaje de esperanza y a los blancos un mensaje de integración sumamente importantes. Victoria está consciente de que la expresión negra que ella está transmitiendo es, en realidad, una expresión mestiza. Y así mismo sabe que, por serlo, es, culturalmente, un patrimonio común a toda una sociedad realmente mestiza a la cual ha de convencer de que lo es.

Se puede afirmar que ya lo está consiguiendo. En ocasión de la XIX Olimpíada, celebrada en México, en 1968, se le encargó a Victoria Santa Cruz la dirección general de la embajada cultural de su país. El programa que ella coordinó y presentó reflejaba ese mestizaje integrando en una sola expresión, la peruana, todas las raíces que le han dado y le darán su savia. La raíz indígena, que florece en los huaynos reflejando la tristeza y el sentimiento de la sierra; la raíz española,

que conserva el norte del país con sorprendente pureza, y la raíz negra, nacida en Africa y trasplantada a las costas del Perú, nostalgia de un paisaje irrecuperable, añoranza de una fe y de unos ritmos que se enriquecieron, y enriquecieron a su vez a los demás, al convertirse en la expresión auténticamente mestiza de todo un pueblo: el pueblo peruano.

CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

Edificio VAM, apto. 831
Avda. Andrés Bello
CARACAS (VENEZUELA)

BIBLIOGRAFIA

ARROM, JUAN JOSE: «El Teatro de Hispanoamérica en la época colonial», en *Anuario Bibliográfico Cubano,* La Habana, 1956.

BARAHONA JIMENEZ, LUIS: *El ser hispanoamericano,* Gráficas Uguina, Madrid, 1959.

CARVALHO-NETO, PAULO: *El negro uruguayo,* Editorial Universitaria, Quito, 1965.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO: *La literatura peruana,* Ediventos, S. A., Lima, 1965.

SOLORZANO, CARLOS: *Teatro latinoamericano del siglo XX,* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

SUAREZ RADILLO, C. M.: «El teatro iberoamericano actual: de la realidad a la escena», Revista *Fundateatros,* núm. 1, Caracas, 1970.

TAMAYO VARGAS, AUGUSTO: *La literatura peruana,* Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 1955.

TENSION Y CONTRADICCION SOCIAL EN LA PINTURA DE JOSE LUIS VERDES

Buen momento, el de la pintura social española, que ni siquiera necesita para afirmar su valor de hoy, lo dilatado y fecundo de su estirpe; artistas como Rafael Canogar, recientemente triunfante en la Bienal de Sao Paulo, como los componentes del equipo Crónica, que hacen sátira y aparente diversión del drama social, como Antonio López, en su plasmación tensa y humanística, de la imagen del hombre, Duarte, Cortijo, Cuevas, Emilio Prieto, están realizando cada uno desde su peculiar perspectiva, desde su interpretación de la realidad que los rodea y encuadra, una gran pintura en la que crítica, testimonio y vocación social discurren paralelamente.

CRONICA DE UN ANONIMATO

Entre estos artistas, vecino por inspiración y temática de los más destacados de todos ellos, López y Canogar, se encuentra José Luis Verdes, que en tres etapas distintas de su breve e intensa carrera de pintor ha contribuido a la consolidación del sector más importante de esta pintura social española; el que señala una crónica social sin extremismos declamadores ni condenatorios, sin folletín ni literaturas en la línea de estos grandes animadores de la aventura pictórica, y sin rehuir la dificultad de hacer tema social, en un tiempo en el que todo arte es tema y todo tema es social.

Si el componente esencial de la obra de Canogar es el reencuentro constante de un humanismo trágico, si en Antonio López se da una potenciación de lo real, que llega a extraerlo de su propio significado, si los componentes del equipo Crónica se apoyan en un humorismo aguerrido y militante, la clave y la trayectoria de José Luis Verdes se basa en la absoluta confianza, en las vivencias y en su honestidad para traducirlas y reflejarlas, dentro de los cauces de integración que ofrece un mensaje artístico.

Desde 1968, en que hizo su primera aparición ante el público de exposiciones, Verdes ha quemado ya dos etapas, culmina ahora una

tercera y anuncia la iniciación de una cuarta. Sin ánimo de establecer definiciones y solamente con propósito sistematizador, que haga viable el análisis, señalaremos las tres primeras etapas por lo que hay de más destacable en cada una de ellas, y así veremos que la primera se corresponde con una crónica del medio social, y del entorno, en la que se denuncia el abandono del hombre, como faceta si no predominante, muy destacada en el problema social. Posteriormente, la segunda fase se identifica con una postulación por el hombre y una denuncia de su condición anónima y desintegrada en el seno de la sociedad de consumo. En ella se despliega por primera vez la tremenda desencarnación del hombre, al que los modos sociales van despojando de su dignidad y del reconocimiento general de los atributos que le distinguen y transformando su vocación de realizar un destino en una simple aceptación.

La tercera parte de este proceso está señalada por la apertura de un auténtico reportaje sobre la masificación y la desvertebración del hombre; el ser humano pierde nombre y signo, se desnaturaliza, se vuelve una sombra de sí mismo, semejante a la que le ofrecen los medios de información, la publicidad y los fantasmas cinematográficos y televisivos, en los que cobija su ocio y su tedio.

LOS TEMAS Y EL TEMA

A lo largo de estas tres etapas, crónica, postulación y reportaje, denuncia del abandono, la desintegración y el anonimato, José Luis Verdes ha tocado unas veces de manera tangencial, otras con brillante e incontenible impulso muchos temas capitales, de la experiencia de nuestro arte y del despliegue de nuestra humanidad; el tema de lo popular, la síntesis de la violencia y la convivencia, la denuncia de las grandes hipocresías y falsedades, institucionalizadas, son otros tantos atisbos, que el artista nos ha dejado ver a través de sus cuadros, abiertos como ventanas, hacia la realidad tensa e inquietante de cada día.

Sus últimas obras vienen a señalar la iniciación, o más bien la insinuación, de una cuarta etapa, en la que el artista va prescindiendo del color y acentuando la función de descripción y crónica que se atribuye al dibujo, para al mismo tiempo buscar un nuevo valor al general contenido del símbolo de estas obras. En este sentido, la imagen apenas silueteada de un muchacho suspendido en el aire, por el esfuerzo de puños y piernas, marca lo que puede ser el horizonte de esta ya inmediata etapa en la obra de José Luis Verdes.

Un análisis de las tres etapas ya recorridas por el artista aclarará lo que pueda significar su evolución posterior, lo que puede representar plástica y testimonialmente esta obra de un artista que por derecho propio impone su nombre y su quehacer entre los que asumen de una u otra manera la responsabilidad de expresar el dolor y la condición del hombre de nuestro tiempo abogando por su rectificación y transformación, quehacer en el que los pintores españoles han dado desde Goya a los contemporáneos indiscutibles muestras de magisterio.

I

LA CRONICA DEL ABANDONO

En 1968 José Luis Verdes realiza su primera exposición en el Ateneo madrileño; las obras que presenta son cuadros en su mayor parte realizados en el pueblo de Quesada (Jaén) y en los alrededores del cortijo en el que Verdes trabaja en su profesión de experto agrícola. Todos estos cuadros constituyen una gran crónica de la realidad más fácilmente detectable desde la atalaya que ofrece un pueblo agrario de Andalucía, el abandono del hombre, la falta de atención por parte de la sociedad hacia estas comunidades y el testimonio de la vida precaria que por este motivo tiene que llevarse, que de esta forma se realiza, vida de carencias y de ausencias en la que no quedan ni siquiera la mecánica compensatoria de la sustitución, ni tampoco las formas más elementales de su consumo.

Para hacer la historia de estas gentes abandonadas, confiadas exclusivamente a sus energías, que tienen que luchar diariamente con la hostilidad del medio ambiente y con la dificultad que presentan las estructuras socioeconómicas, Verdes recurre en primer lugar a un planteamiento más profundo de lo que pueda parecer, entendiendo que todo abandono es una manifestación de ausencia; el artista halla en la ausencia la clave de su planteamiento y nos proporciona una pintura en la que aparentemente el hombre es lo de menos, la figura humana no aparece en ninguna ocasión y sólo se usa como tema pictórico el repertorio de una amplia naturaleza muerta, objetos de trabajo, entornos, extremos residuales de una sociedad ya de por sí residual, escaleras, bancos de estación nos describen cómo y dónde vive el hombre sin recurrir a su propia presencia.

LA BUSQUEDA DEL TESTIMONIO EN LOS OBJETOS

La pintura de José Luis Verdes en esta fase va principalmente a buscar las razones para dar cuenta de la vida del hombre sin incluir su presencia, y así vemos cómo forman parte de sus temas principales los conductores eléctricos que unen la precaria existencia con fuentes productoras de energía y comodidad, o bien se nos enseña de qué forma una junta de motor deteriorada determina un elemento, si no decorativo, determinante de un entorno, con ello se marcan tres aspectos que da la evidencia del objeto y que son clásicas de la pintura de José Luis Verdes. Por un lado la ausencia del hombre, por otro la transposición que se da entre el hombre y los objetos de las características humanas, principalmente la obsolescencia y el tremendo desgaste, que es casi un aniquilamiento, y en último término el sentido anónimo que preside el estar y el existir, hombres y objetos carecen de nombre, carecen de descripción; una ventana, una cama, es idéntica a cualquier otra, y para el repertorio de tensiones que engendra la tremenda indiferencia social, un bracero, una criada de alquería es idénticamente igual a otra, objetos y seres son patéticamente sustituibles y la reproducción de los objetos con los que viven adquiere una más acentuada dimensión de queja que cualquier otra forma de protesta social.

Estos objetos denunciadores del abandono hablan e interrogan, se están refiriendo constantemente a una vida incómoda de trajín y carencia, falta de lo más elemental, hasta de la propia conciencia de la falta. La situación no es lírica y, por otro lado, tampoco da lugar a literatura de ningún tipo desde una perspectiva sincera; los componentes de esta situación son la humillación del hombre por el hombre, su reducción a una existencia próxima de lo animal, o incluso de lo vegetal, la negación de todo tipo de oportunidad de promoción y el anonimato como ruptura total de la dignidad humana y del reconocimiento de la unidad entre las gentes. Por esto el artista rehúye el lirismo y rechaza la literatura; su narración sin estridencias, gestos ni aspavientos, parte de la idea de que el papel de lo literario en el estudio del problema social es previo y exclusivamente experimental, la literatura es solamente la exploración en la condición humana, el vehículo para la toma de conciencia, pero como estos plazos se han dado ya, como todos y de la manera mucho más acentuada el artista, sabemos y sentimos lo que ocurre, la pintura se queda en la buena crónica de la huella del hombre sobre los objetos, como en el caso de esa mano de niño que se posa sobre una pared encalada en un deseo de afirmar inconscientemente la experiencia de su paso, de definir una presencia y una existencia que nadie advierte.

UN ARTE DE INSPIRACION POPULAR

El arte que se expresa en este lenguaje es un arte fundamentalmente empírico, profundamente vivido, presidido por la magia de lo real, los elementos reflexivos tienen en él muy poca importancia; por ello tenemos un arte de inspiración popular, pero de muy peculiar condición, en el que la acentuación sobre la diferencia de los entornos o de los objetos no marca las formas de expresarse de un pueblo, sino la lejanía de una ecología diferente que casi se agota y se estima. No es por lo tanto un folklore diferente, sino una dialéctica del objeto como sustitución a la perspectiva folklórica de los objetos, y paralelamente una alegoría del trabajo de nuevo cuño y de diferente talante, el capacho recolector que se cuelga en una pared constituyendo un arte decorativo sin intención decoradora, toma las dimensiones e inspiración de un símbolo, que escueto e impasible nos rinde cuenta de que en rededor de él, fundiéndose con su sarmiento y utilizándolo como transmisor de fuerza, están las manos de gentes populares, mucho más auténticas que la espadita de Toledo o que la pequeña marranada de cerámica que producen falsos artesanos, es un folklore de sudor y de sangre, hecho de grandes silencios de gentes que conviven sin hablar porque no hay nada que decirse.

El énfasis en lo real en esta etapa de la pintura de José Luis Verdes nos hace aparecer todo como irreal: las imágenes casi *pop* a fuerza de estar extraídas de la vivencia y la experiencia se separan de su propio sentido y significado, se convierten en los cronistas del subdesarrollo, el precario hilo que lleva energía, el grifo insignificante o ese rincón de taller de reparación de automóviles, mediocre embajador de la revolución del transporte.

Uno de los cuadros, la «Estación de los propios», nos reproduce un banco de estación donde se han acunado muchas veces impaciencia, esperanzas y estoicismo, sentimos en él la fuerza, la energía de la impotencia convocada a la espera, más bien aherrojada en ella. Igualmente en el cuadro titulado «La cama de María» un rincón de estancia, cuarto de criada o gañanía habilitada con la esquina de una cama sobre las losas frías e inhóspitas, frente a la pared blanca que rechaza y confina. Todo ello es un horizonte de vida, éste es el mundo, el único mundo existente para alguien, el sueño y el despertar de un ser humano; la fuerza con la que el artista nos informa sobre este suceso constantemente repetido, no puede ser más expresiva, pero tampoco más inexorable: la cama vacía nos dice más sobre su habitante que cualquier tipo de dilatado discurso; es la base, no de una queja ni de una protesta, de una postulación; el artista se sabe

abogado del pueblo, busca en el conjunto de los objetos y en la evidencia de los síntomas algo que pueda ser clave de todo y base capaz de subsanar contradicciones; no es una llamada a las buenas conciencias, sino un intento de ofrecer imágenes que sugieran la afirmación de conciencias nuevas.

En esta primera fase es el pueblo, ausente en una representación directa, el único protagonista de esta obra pictórica y el único intérprete de este amplio mundo de objetos; no es todavía la sociedad de consumo, sino el subconsumo, los suburbios de la gran ciudad que es la opulencia, el escenario y los ocultos intérpretes de esta pintura; falta todavía la esperanza, el espíritu militante y encendido con el que Rimbau promete y declara: «Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades.» No hay lugar para el verso ni para los estados de ánimo que éste provoca, José Luis Verdes, de vuelta del secano o del huerto todavía con los ojos llenos de braceros inclinados, de rostros mordidos de soles y de carencias, se acerca al espectador, se sienta a su lado, lía un pitillo y despacio va narrando con sencillez, sin énfasis de ningún tipo, lo que el campo, la antípoda lejana de la «espléndida ciudad» le ha ido enseñando.

II

HOMENAJE A LA DESINTEGRACION DEL HOMBRE

Las siguientes exposiciones de José Luis Verdes tienen lugar en Lausana en 1968 y en la Galería Da Vinci de Madrid, en 1969, aun cuando en su vertiente humana el tema es el mismo, en su dimensión plástica y en el escenario donde se apunta la perspectiva social, cambia también; el color es menos bronco, a veces más placentero; la perspectiva temática es la denuncia de la desintegración del hombre en el seno de la sociedad de consumo, o mejor dicho, las modalidades que esta desintegración reviste, en el mismo sentido el escenario es ya la pequeña capital de provincia, o el núcleo urbano del pueblo rural en donde se realizan unas formas de vida administrativa e industrial.

No ha cambiado lo esencial, la constante preocupación por la situación del hombre, por la dialéctica de su posibilidad y de su esperanza, la toma de posición por una sociedad mejor y una vida mejor, la denuncia del hombre deshumanizado por diversos caminos, que ha perdido incluso la facultad de hacer de su trabajo instrumento renovador de formas y de experiencias.

El hombre, en esta época de la aventura pictórica de Verdes, deja de ser un ausente, pero sigue siendo un desconocido; quizá evidencie su destino de desconocimiento en tres dimensiones: en una primera, propia de una sociedad más rudimentaria y primitiva, el hombre es un desconocido de sí mismo, incapaz de interpretar los ¿por qué? y los ¿para qué? que justifiquen su acción o alienten su proyecto; en la segunda fase, el hombre es un desconocido de los otros hombres, vive entre ellos enmascarado y anónimo, disminuido por climas y clichés de mal entendimiento, solo entre las gentes, incomunicado en las grandes tensiones de comunicación. La tercera fase es la sociedad la que se convierte en intérprete del mundo histórico, y es la masificación la que la impide conocer en una perspectiva social; los hombres son el fantasma, la sombra, el negativo de sí mismos.

La alternativa se cifra en dos extremos: hombre fantasmal u hombre desvertebrado. ¿Quién ha visto al hombre?, parece preguntar Verdes en los cuadros de estas exposiciones de Lausana y Madrid; lo más que hemos llegado a ver es su nuca mientras contemplaba un paisaje que jamás llegaron a cruzar la sombra de su silueta o de sus manos; hemos visto transformado por la función que realiza el hombre que carga o que paga, ya no propiamente hombre, simplemente cargador, pagador, casi automático realizador de funciones.

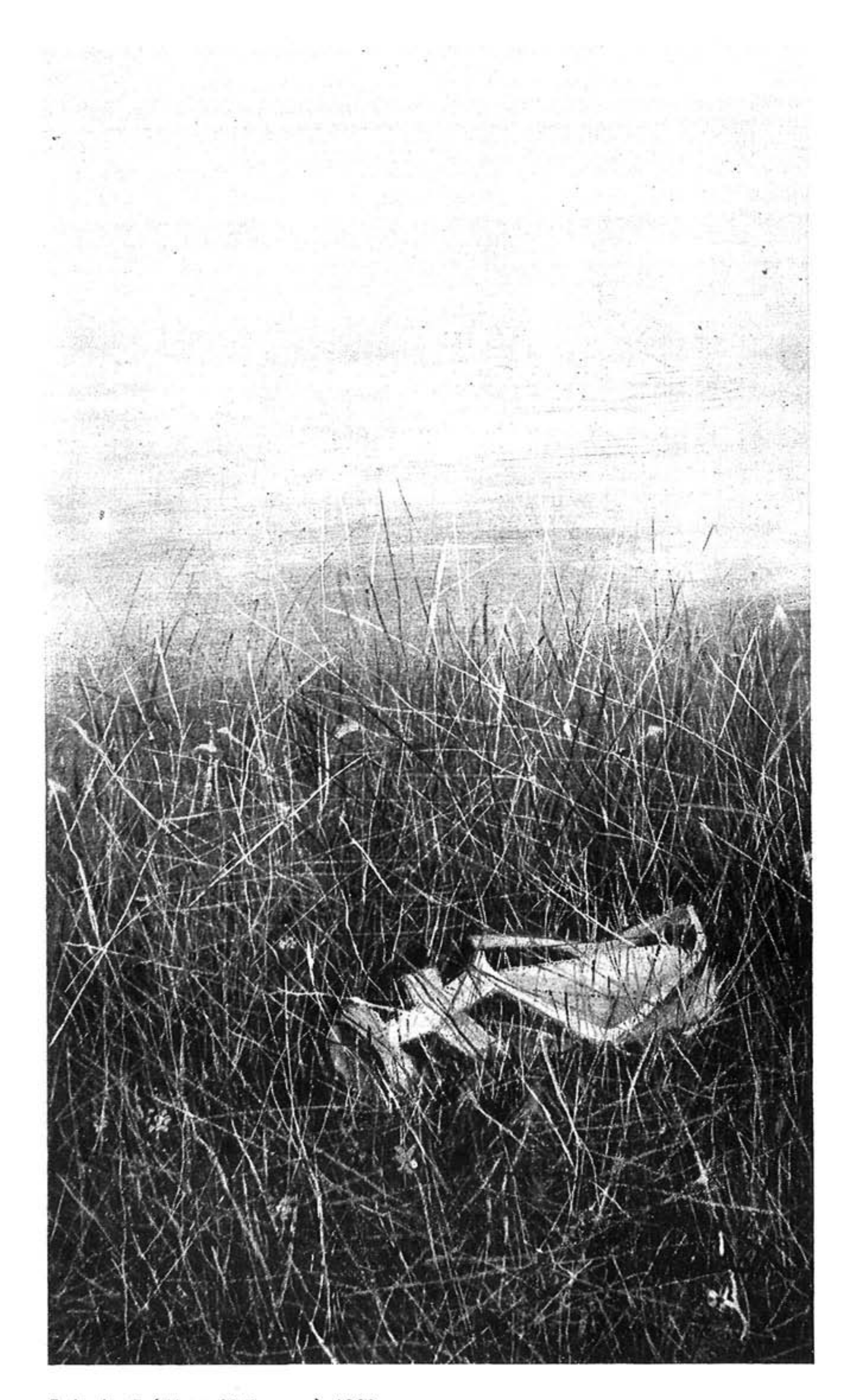
En esta misma exposición hemos participado en la evidencia de ver dos fragmentos de rostros desdentados a través de un muro, el hombre se convierte en algo desintegrado, a lo que nosotros no podemos llegar y cuyas intenciones tampoco pueden alcanzarnos. Aquí también se recuerda la intención poética «quisiera ser piedra de un nuevo ministerio», parece decirnos este hombre solitario y desdibujado de su propia naturaleza.

DEL SUBDESARROLLO AL CONSUMO

En esta etapa la pintura de José Luis Verdes plantea, como ya hemos señalado, características nuevas, de escenario, de color y de consumo; el escenario es ya el pequeño negocio, el banco, el lugar de diversión, en todo caso estructuras propicias a un cierto distanciamiento del subdesarrollo propiamente dicho. El escenario ya no es el medio rural, la pequeña población que no está en el mapa y que apenas figura en el repertorio ferroviario, sino la breve ciudad en donde se desarrolla una estructura pequeño-burguesa con sus distintos centros de referencia: el servicio público, la soledad del hospital, la plaza de toros, la oficina. En este mundo el hombre no está marginado como el an-



Pareja V (160 × 110 cms.) 1971



Paisaje 2 (71 × 40,5 cms.) 1968

terior, se desintegra en la propia sociedad como resultado de una serie de fuerzas que lo disuelven, hay algo de surrealista en estas piernas de mujer que reza, en la gran sombra de los dos burócratas tras la puerta de cristal opaco, cuadro precursor de lo que luego va a ser la pintura de la masificación y el hombre en negativo.

Por último, el consumo, que sigue siendo en algunos cuadros el reflejo de una realidad precaria, el síntoma de una cultura de la pobreza, pero en otros es ya la demostración patente y evidente de unas nuevas relaciones más estrechas y más alienadoras del hombre con los objetos.

El consumo es una consecuencia de la desintegración, pero es también una fuerza desintegradora; entre el verde del campo, el automóvil y la pieza de calzado ya fuera de uso nos dan cuenta de la irrupción en el medio ecológico de la fuerza industrial, pero también de que el objeto en la sociedad de consumo muere como el hombre e incluso acelera la propia muerte de su consumidor.

EL CONSUMO COMO PERSONAJE

El consumo, modalidad característica de nuestra civilización industrial, requiere ser separado de su acepción común y corriente, la de un proceso de satisfacción de las necesidades. El consumo no es en absoluto un modo pasivo de absorción y de apropiación que oponemos al modo activo de la producción para poner en equilibrio esquemas ingenuos de comportamiento y de alienación; por el contrario, el consumo es un modo activo de relación no sólo con los objetos, sino con la colectividad y con el mundo, un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural.

Los objetos y los productos materiales no constituyen la base de consumo, solamente son el objeto de la necesidad y de la satisfacción; en todo tiempo se ha comprado, poseído, disfrutado y gastado, y sin embargo no se consumía; la prodigalidad del señor feudal, el lujo burgués del siglo XIX, no son consumo.

El consumo no es ni una práctica material ni una fenomenología de la abundancia; no se define ni por el alimento que se digiere ni por la ropa que se viste ni por el automóvil que se utiliza, tampoco por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en sustancia significante; el consumo es la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos en un discurso más o menos coherente, es una actividad de manipulación sistemática de siglos.

Los objetos-símbolo tradicionales, las herramientas, los muebles, la casa, mediadores de la relación real o de una situación vivida, no son consumidos. Para volverse objetos de consumo es preciso que el objeto se vuelva siglo, o sea, elemento exterior de alguna manera a una relación que no hace más que significar. Lo que es consumido no son nunca los objetos, sino de la relación misma entre ellos y las gentes.

El consumo es una práctica idealista, total, sistemática, que rebasa totalmente la relación con los objetos y las relaciones interindividuales, para extenderse a todos los ámbitos de la historia de la comunicación y de la cultura; así, por ejemplo, la exigencia de cultura está viva, pero en el libro de lujo o en el cromo de comedor es sólo la idea la que es consumida.

El consumo está directamente relacionado con los proyectos humanos; en cierto modo, el proyecto no desaparece nunca, se contenta con su realización como signo en el objeto. El objeto de consumo es por ello, dice Baudrillard, «aquello en lo cual el proyecto se resigna», por ello el consumo no tiene límites, si fuese lo que ingenuamente creen algunos, una absorción de bienes, se tendría que llegar a una saturación; si estuviera colocado en el orden de las necesidades, se habría de llegar a una satisfacción. Ahora bien, sabemos que no hay tal, se desea consumir cada vez más y este impulso de consumo es incontenible porque se trata de una práctica idealista total que no tiene nada que ver más allá de unos determinados límites, con la satisfacción de necesidades y con el principio de realidad, porque el consumo se idealiza por la fuerza del proyecto humano, perpetuamente decepcionado y sobrentendido en el objeto en la medida en que el consumo se basa en una falta, en una carencia, en una expiración humana resignada y transformada es siempre propiamente incontenible.

De aquí la crónica y la crítica del consumo que José Luis Verdes realiza, los objetos no son sino testigos de decepciones, fundamentos, orígenes, bases esenciales de una actividad que se creyó ver o realizar y no se alcanza nunca. El hombre quizá inquilino de un asilo que mira por su ventana el paisaje distante, no lo recorrerá nunca, y sólo quizá lo compense en una estampa, en una chuchería, en una fotografía recortada de una revista.

DIALECTICA DE LAS PROFESIONES

El hombre ha sufrido un proceso de unilateralización, de todo su vasto horizonte de posibilidades ha quedado reducido solamente a la doble condición de hombre que consume y que en el consumo

integra sus esperas y sus esperanzas. Las profesiones que eran propiamente manifestaciones de vocación, centros de referencia en el hombre y factores humanizadores, se han convertido en algo rudimentario y deshumanizado, simples desarrollos y encadenamientos de conductas en la gran cadena que constituye el consumo.

Ante este gran fresco Verdes convierte esta segunda fase de su obra pictórica en un auténtico homenaje a la desintegración del hombre. «Las fuerzas negativas —ha dicho Balbec— son esteriorizaciones de la magnitud de una cultura como pueden serlo sus afirmaciones positivas, la alienación, la enajenación, el dominio del hombre por el hombre, constituyen en cierto modo cimas de nuestro llegar, formas que hemos alcanzado lo mismo que las plenitudes de civilización y humanismo», por ello la pintura de José Luis Verdes en esta fase de su trabajo, puede entenderse como un homenaje a esta fuerza desintegradora, gran espectáculo de nuestra historia contemporánea.

En esta etapa el carácter anónimo del hombre, su sujeción a fuerzas extrahumanas va predominando en el repertorio de preocupaciones temáticas del pintor, al mismo tiempo que los colores van marcando para la experiencia plástica un horizonte más abierto y, en cierto modo, más ampliamente expresivo, con ella José Luis Verdes se acerca a la plenitud de su pintura.

III

EL HOMBRE SOBRENTENDIDO

En 1972 José Luis Verdes presenta una gran exposición en la galería Skira de Madrid, al mismo tiempo que su obra concurre a exposiciones en Puerto Rico, Bogotá y en la Bienal de Alejandría; con una obra no demasiado copiosa prácticamente con tres momentos y una misma manera de entender el arte, Verdes se ha consagrado en un campo muy difícil, afirmando una continuidad de preocupación a través de una cierta progresión de estilo que en esta fase, pasada ya la referencia a los procesos de desintegración en los que el hombre yugula sus posibilidades, vive o cree vivir una existencia casi vegetativa, unilateral y enajenada, deja lugar a una concepción más amplia en la que en primer lugar aparece una característica de la sociedad presente, la masificación.

LA MASIFICACION COMO MODALIDAD TEMATICA

El hombre es en esta pintura una presencia total pero de forma paradójica más ausente que nunca. La masa se ha convertido en el intérprete de la vida cotidiana con su oferta y su demanda de imágenes escandalizadas, de gestos iguales sobre los que confluyen gentes distintas e intenciones diferentes. También ha cambiado el papel de los objetos, en la primera etapa, como consecuencia de una dialéctica social del medio, los objetos eran con notaciones, signos y referencias, anteriores y determinantes del hombre; en la segunda etapa los objetos se ofrecían como residuos, algo posterior al hombre que queda detrás de él, vivo unas veces, muerto otras, la obsolescencia y el pluriconsumo constituían una tragedia en contraste con la carencia de otros. En esta ocasión los objetos son sombras como el hombre, imágenes sin positivar ni determinar que apenas son apresadas por la experiencia de los sentidos cuando ya ha venido otra a sustituirla.

El anonimato ha llegado a sus últimos límites, estas figuras de los cuadros de la tercera gran etapa de la obra de Verdes da igual quiénes puedan ser, sólo interesan de ellos lo que hacen, cómo se pegan, hablan o se aman, mañana, quizá esta misma tarde, no interesan ya ni sus golpes ni sus besos y otras imágenes, otros discursos, efusiones o violencias habrán venido a sustituirlos. La masa —y este es el gran descubrimiento plástico de José Luis Verdes— es como un gran monstruo del que no conocemos ni el género ni la especie, que hace de nuestros propios rostros sus múltiples cabezas despersonalizadas, que convierte nuestras aspiraciones humanas en formas de producción o tensiones de consumo, que arrolla la individualidad en el anonimato de lo colectivo.

CRITICA SOCIAL PROFUNDA

En esta perspectiva se acentúa el perfil crítico, el político que clama ante los altoparlantes separado de los rasgos que para nosotros le hacen símbolos del poder se convierte en una caricatura grotesca, su gesto hipócritamente efusivo para el niño de la escuela o del hospicio, igualmente desnudo de rasgos y perfiles toma no ya dimensión de farsa, sino de ridícula estafa a unos sentimientos en los que por otra parte casi nadie ya confía.

Por el mismo camino la vieja dama señorial habitual de las revistas que las mujeres leen en las peluquerías, tratada como en negativo de su propia imagen, no sólo pierde los detalles y atributos

que la caracteriza, sino que por otro lado se convierte en el símbolo de una condición social y al mismo tiempo se diluye en el anonimato que la aporta la evidencia de una existencia despojada de justificación. Verdes, utilizando colores suaves y armoniosos, sin brusquedad pero sin interrupción, disecciona con un bisturí fiero a estas figuras prestantes, las confunde y las iguala, afirmando con el ejemplo que la masificación ha servido para igualar a los hombres en la nada.

UNA COMEDIA HUMANA AMPLIA Y EXTENSA

No es sólo el hombre rural el abandonado, sino todo hombre, el pintor querría en su sencilla afabilidad popular que todas las gentes vinieran dadas con su nombre, me interesaría saber cómo es y cómo se llama el soldado que dialoga con la estudiante, el manifestante a quien detuvieron los policías y hasta el frío hombre de presa inmóvil como una araña sobre su tela.

Por ello, un intento por rescatar el hombre y su traza de este mismo anonimato que denuncia, su pintura se convierte en una gran comedia humana, en la que la variedad de las funciones que sus protagonistas realizan parece indicar un esfuerzo por desencadenar la actividad como método de afirmación. A esto obedece la multitud de actividades que el pintor registra, desde los aldeanos sentados frente al sol y al ocio hasta las mujeres que se afanan por comprar la oportunidad de las rebajas.

UN LIRISMO DIFERENTE

Lo injustificable se compensa con la evidencia de su cambio, de su efímera duración, todo pasa, la furia y el dolor sólo son destellos, la vida es cruel e implacable, pero es la vida, y el gesto con que la pareja se estrecha, con que la familia se agrupa, la imagen de la muchacha ofreciendo una flor al soldado, compensa otras estampas de violencia y dureza. Aquí está el único lirismo indispensable de esta pintura, que desde sus principios renunció a la poesía.

En el mismo sentido los guerrilleros que se reúnen en su nerviosa espera no pertenecen a la épica porque nuestro mundo de comunicaciones de masa, de acelerada historia, ha desplazado la epopeya dejando sólo al hombre en un extremo, al mito en otro; entre la realidad mítica que constituye el «che» Guevara y el hombre real (el Inti Peredo, pongamos por caso) no existe la intermedia categoría épica con la que los hombres inician en otras épocas su diálogo con lo absoluto. Somos una civilización sin posteridad porque

apenas tenemos presente, por ello estas imágenes indispensables son a la vez patéticas y líricas, y las miramos, el pintor nos enseña a hacerlo, con el interés que ponemos en todo aquello que perece a nuestro lado, flores y esperanzas.

El nombre es lo de menos, sólo importa lo que pueda ponerse de suavidad o de brío en este gesto que no sólo define un ser, sino que también califica una acción, casi es también el hombre lo de menos, limitado a una episódica permanencia en el gesto, a una identificación por el gesto, el hombre sobrentendido en la masa, subordinado a su propio gesto como reducido medio de salvación, la masa supone al hombre, lo elimina, lo sobrentiende, lo unifica, ni libres ni fraternos, pero todos iguales.

CONCLUSION. QUIZA TAMBIEN PREFACIO

Al concluir esta exposición de la galería Skira, aparece una imagen nueva, diferente, la figura en blanco de un muchacho esforzándose sobre una cadena para llegar de un lado a otro, para afirmar una capacidad de tomar decisiones; igual que en los cuadros anteriores estamos en el mundo abierto y fecundo de la narración humana, de la crónica social, pero la pintura ofrece un aliento de innovación dentro del gran repertorio de innovaciones que la exposición de la galería Skira supone, ofrece una novedad de color, lo blanco entendido no como la huida del color, sino como su propia afirmación, la línea como elemento básico de una dialéctica del espacio pictórico, y en todo ello un humanismo que busca dar testimonio del hombre, de su decisión y su propósito por afirmarse más allá de cualquier tipo de contradicción inmovilizadora.

RAUL CHAVARRI

Sarmiento de Bengoa, 25
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

REINO MOSCO

La ceremonia de la coronación esta vez fue en Belice
el rey llevado en procesión a la iglesia en caballo blanco
con uniforme de mayor británico, los demás a pie
con casacas rojas (desechadas) de oficiales británicos
de toda graduación y pantalones de marinos rasos.
Su majestad fue puesto en una silla junto al altar
y el rito de la coronación lo ofició el capellán
haciendo en esta ocasión de arzobispo de Canterbury.
Al llegar a la parte que dice: 'And all the people said
let the king live forever, long live the king»
las fragatas dispararon cañonazos, y los vasallos
mosquitos y negros, gritaron: «Long live King Robert!
God save the King!» Su majestad entre tanto
parecía absorto mirando sus encajes. Después de la unción
estuvo tocándose con el dedo el sagrado óleo (que era
aceite de ricino) y llevándose el dedo a la nariz
pero no huyó en mitad de la ceremonia a subirse a un cocotero
como lo había hecho en Jamaica su ilustre antecesor.
Después de la ceremonia la concurrencia
pasó a la casa-escuela para el banquete de gala
en el que no se sirvió otra vianda más que ron
hasta que rey y corte rodaron por el suelo borrachos.

Vanderbilt nunca en su perra vida había tenido vacaciones
y esta vez resolvió tenerlas en Europa para lo cual
se construyó un vapor especial. No se había visto cosa
más fabulosa en el mundo. Los periódicos estaban pasmados
Ningún yate privado podía ser comparado al *North Star*
en tamaño ni en lujo: 2.500 tonelaje; 300 pies de largo;
enormes ruedas de paletas movidas por dos motores. Y las
paredes de los vastos salones: de mármol y granito.

Los artesonados de palo rosa y sándalo; en el cielo raso
medallones de héroes norteamericanos; los camarotes
como los aposentos de Cosimo de Médicis
(aunque su alfombra en Washington Place estaba deshilachada)
y con gran cargamento de hielo, vinos, comidas raras, cocineros
famosos de Nueva York, y un capellán que bendecía la mesa.
Esta vez iba Vanderbilt «sin su usual inhibición para gastar».
En Londres el *Daily News* saludó con un editorial al
palacio flotante. Le dieron una *soirée* en Mansion House
con muchos lacayos y con Carlyle. Brindó el alcalde por
«Mr. Vanderbilt, el enemigo de los monopolios» y Vanderbilt
pronunció discurso —la única vez en su vida que lo hizo—.
A Victoria y Prince Albert sólo los vio en la ópera.
Pero en Rusia el zar Alejandro le prestó su carroza
y el gran duque Constantino, su hijo, inspeccionó el barco
y pidió permiso de dibujarlo. El emperador Napoleón (Luis)
no le hizo caso por estar ocupado en la guerra de Crimea.
No se abrieron para ellos las Tullerías, y Mrs. Vanderbilt
no vio los roperos de la emperatriz Eugenia. El verano en el
Mediterráneo... El rey Bomba de las dos Sicilias... después
Grecia, etc., y el millonario se aburrió y se volvió a casa.

Pero los agentes británicos se jodieron porque el monarca
comenzó a vender grandes porciones de su reino
por barriles de ron.
En 1839 el soberano, «en el decimocuarto año de su reinado»
(habiendo vendido ya la tercera parte de Nicaragua,
la mitad de Costa Rica
y una porción ilimitada de Honduras)
fue obligado por McDonald a hacer su testamento
nombrando a McDonald y otros como «regentes»
por si su majestad muriera antes que el príncipe heredero
alcanzara la mayoría de edad
y a poco de esto el rey les hizo el favor de morir
y su eminencia el coronel McDonald publicó un decreto
en nombre del rey niño George William declarando
«...las dichas cesiones de tierras nulas y abolidas...
porque los cesionarios las obtuvieron estando el rey
privado de razón» [borracho]. Pero los decretos de un rey
valían tanto como los de otro, y un Shepperd, viejo marinero
inglés, casi ciego, en su casa de Greytown (S. Juan del Norte)

guardaba años después en un armario esos viejos papeles con
«his X mark»
(porque el soberano no podía firmar)
del rey Robert Charles Frederick
que lo hacía propietario de un tercio del reino mosco
(«Nos, por nuestra gracia especial damos y otorgamos...»)
desde la bahía de Bluefields hasta Colombia (Panamá)
veintidós millones de acres en total
y un tal Kinney de Texas que especulaba con ganado y vastos
pedazos de Texas, adquirió los apolillados papeles del
lobo de mar mediante la promesa de medio millón de dólares
(la mayor especulación en inmueble de toda su vida)
y organizó una llamada Central American Company
con capital autorizado de $ 5.625.000 y 21 directores
y con doscientas veinticinco mil acciones a 25 dólares la acción
—por cada acción se recibirían 100 acres de tierra
al presentarlas en la oficina de la compañía en Greytown—.
En Wall Street creyeron que era socio de Walker
pero era más bien competidor.
'Tengo títulos de tierras para empezar legalmente', dijo.
'Voy a crear un gobierno y lo demás es fácil'.
El presidente Pierce, se ha dicho, estaba con él.
Pero la «Compañía del Tránsito» no estaba con él...

Alistó en New York 500 hombres para tomar Greytown,
pero antes de tomar posesión naufragó frente a Greytown;
arribó a Greytown náufrago y además quebrado
con sólo 13 hombres y una imprenta que salvó del naufragio.
De todos modos se hizo elegir gobernador civil y militar
por los pocos e indolentes habitantes, en «elección democrática»
y organizó un gobierno provisional para mientras redactaban
la nueva constitución, inspirada en la de Estados Unidos.
Diez días después la imprenta empezó a publicar
el periódico (quincenal) *The Central American* con anuncios
de casas comerciales de Greytown, firmas importadoras, etc.
exportadoras, hoteles, escuelas, bares, abogados, bancos,
clubs, médicos, librerías, centros nocturnos, etc., etc.
para atraer inmigrantes. Alsop & Co., en California Street
(Buy and Sell Exchange)... *Benicia* —Boarding School
for young gentlemen— *The Atlantic Loan & Security Bank*
The Ocean House (... on a romantic Lagoon...)

Café Français (Every kind of refreshment)
para atraer inmigrantes a aquel lugar que no era sino
un pantano con 50 casas (techo de paja) y 300 habitantes
de todo color, casi todos negros (ex esclavos de Jamaica,
fugitivos de la justicia y algún que otro europeo) junto a una
laguna malsana, llena de caimanes y circundada de selva,
lugar que fuera descrito como «uno de los más tristes
y desolados de la tierra... tanto que, por muy abundante
experiencia que el viajero tuviera de lugares lúgubres
el recuerdo de Greytown sería en su memoria
de los más melancólicos y tétricos»... Bancos
no había sino unos de arena cubiertos de vértebras de tiburones
que impedían ver el mar. Los alegres *dancings,*
los alegres *dancings* de *Dolmenico's* (abierto hasta el amanecer)
serían los pantanos llenos de ranas.
Los monos: tal vez ésa era la música de *Mike's*
(«Visite Mike's. El mejor restaurante»). Academias de idiomas
¡las cacatúas! *The Green Resort,* tal vez los chanchos-de-monte
y los tigres. Royal Caribbean con sus encantadoras cantantes,
el Jamaica Grill, Café de Jimy, otros tantos charcos
(o el lujoso St. John) con cocodrilos, con zancudos
(«Haga su reservación...»), pero no llegaron los inmigrantes.

Vanderbilt había renunciado a la presidencia
de la Compañía del Tránsito cuando se fue a Uropa
y puesto de presidente a Morgan, y mientras él paseaba
Morgan y Garrison habían hecho fluctuar las acciones
ganando enormes sumas a costa de Vanderbilt
y éste (que decía «la ley no me importa ni mierda, tengo
el poder») al volver sólo les envió un papelito
Gentlemen: I will ruin you. Sincerely yours
Cornelius Van Derbilt
La Compañía del Tránsito nunca había pagado a Nicaragua
el 10 por 100 de las ganancias, alegando que no había ganancias,
y Nicaragua no podía alegar que había ganancias por
el método peculiar que la compañía tenía de llevar libros:
que consistía en no apuntar nunca ni pasajeros ni carga.
A fines de diciembre del 56 el bar del hotel St. Charles
de Nueva Orleáns estaba más ruidoso y con más cocteles
que de costumbre y era que partía el vapor *Texas*

con reclutas de Walker hacia tierras del *sunny South*
el sur cálido y sensual, con el laudable propósito
de robarlas (pero los que iban a Nicaragua casi nunca volvían)
italianos que pelearon en Novara, prusianos
de las campañas de Holstein, ingleses de la guerra de Crimea,
yanquis de la expedición a Cuba... (Llevaban los rifles en cajas
en forma de ataúd). Y en los mismos mares de Kidd y Morgan
—el otro Morgan, el pirata— mirarían con los telescopios
la costa occidental de Cuba cubierta de bosques
diciendo que también sería «tarde o temprano del Tío Sam».
(Y al llegar a Nicaragua abrirían los ataúdes). Morgan
y Garrison que perdían el control de la compañía
cortejaron a Walker para que la confiscara a Vanderbilt,
que nunca había pagado nada a Nicaragua, ahora de Walker,
y entregara a los dos socios la corporación difunta con
un contrato nuevo que los constituiría en nueva compañía.
Un plan de inescrupulosos capitanes de industria contra
un rival igual de inescrupuloso. Un pleito de tiburones
como los de la barra de San Juan del Norte. Hubo estupor
en Wall Street cuando se supo la confiscación de Walker.
Pánico entre los accionistas. Todos corrieron
a vender sus acciones. El 1 de enero habían estado a 18.
El 14 de febrero, a 23 1/4. El 14 de marzo (cuando llegó
la noticia) bajaron a 19. El 18, a 13. En cuatro días
pasaron de mano 15.000 acciones. Vanderbilt, herido,
se arrojó contra Walker. «¡Ah, jodido —dijo Vanderbilt—,
voy a joder a Walker. Ningún barco más a Nicaragua.»
Y como Morgan y Garrison no estaban listos con los suyos,
el filibustero de ojos grises y vacíos ('que en daguerrotipos
parecen sin pestañas') y boca que bajo ninguna circunstancia
nadie vio jamás sonreír, quedaba entrampado en Nicaragua.

No llegaron los inmigrantes. Y los agentes británicos
no reconocieron el 'gobierno provisional' y por otra parte
Walker ya dominaba en Nicaragua, y Kinney ya no tenía fondos
y estaba además enfermo, y muchos de sus seguidores
se fueron con Walker. Por unos meses vegetó en Greytown.
Después se marchó enfermo y sin un centavo.
Sick and penniless

Después Vanderbilt vendió sus barcos, y agarró ferrocarriles,
y se olvidó de Nicaragua.
Su mujer le dijo: «¿No estás suficientemente rico?»
«Todavía no.»
Por los días en que corrió un niño bajo su ventana en
Washington Place gritando con periódicos: CIVIL WAR!

El periódico de San Juan del Norte con sus fantásticos anuncios
en la biblioteca del Congreso de Washington está desintegrándose
informan los bibliotecarios y no puede ser fotocopiado: se toca
y es como ceniza.

ERNESTO CARDENAL

Nuestra Señora de Solentiname
Archipiélago de Solentiname
(Gran Lago de Nicaragua)
NICARAGUA

ANTROPOLOGIAS

ESPEJO DE MANO PARA JOVEN YA NO TAN JOVEN POETA

Por favor, encuéntrate a ti mismo
por fuera.

En abril, con patillas.
En agosto, mostachos.
En octubre, perilla.
Hoy, afeitado.

¿Cuándo vas a empezar a tener una cara?

Aquel verso que tanto te gustaba:
«Aprender a sentarse. Empezar a tener una cara»,
no lo pones en práctica.
Y la poesía es práctica, no teórica.

No digo que te encuentres a ti mismo
por dentro.
No pido tanto. Eso
es para especialistas, como San Agustín o Kafka.

Pero si en lo externo, que es tu fuerte,
no aciertas,
mírate en este espejo.

Revísate.

ANIVERSARIO

Si se anda en mundo, y fecha ya
sola delante de tantos años,
proseguirás. Hasta que el mar
termine su tarea
de devolver las voces de sus ahogados
a la arena.

DON SANTIAGO MONTERO DIAZ, EN LA RENFE *

Fue en un tren en Puen-
tedeume. Y una voz. Me dije, es
voz como la de don Santiago...

En el pasillo nos alumbramos.
Aquí él: —*¡Qué*
oscuro es este niño!

Esto dijo de mi hijo.
Sólo
eso. Nos despedimos.

Oscuridad había en torno.

ANTROPOLOGIA

Las uñas aún retienen mi curiosidad
y aplicación. Con aplicación
y curiosidad las reviso y recorto.

Son las uñas eléctricas de las hermanas
del cuñado Rimbaud, buscadoras de piojos.

* Red Nacional de Ferrocarriles Españoles.

O las de Borges, sobreviviendo *post-*
mortem a los tijeretazos de Solingen.

No así tratándose de pelos.
Siempre de cuestionable procedencia ocurren
entre el pan y la margarina o la aséptica
sábanas, ajenos al orden.
Yo si encuentro uno, un pelo mío propio torácico,
lo asgo con aprensivos dedos, como si extraño,
y lo extingo en el remolino cristalino
de la taza jade —con mañaneras bilis—.

TOM-BOYS AND LITTLE-WOMEN

No nos equivoquemos sobre este punto.

Las niñas marimachas, chinvaronas, *tom-boys*
—como se diga—
que juegan sólo con muchachos, beisbol de lustradores,
trepadoras de rodillas raspadas,
con cicatriz visible y permanente en la ceja izquierda
impresa contra el filo de piedra
de la poza absoluta de la infancia;
son sensibles, intensas bajo sus overoles,
y despliegan más tarde mamalias adorables
y hacen hombre al hombre porque lo trataron
desde niñas y se lo saben desde dentro,
y ya adultas le amortiguan todo lo que
es demasiado duro, pulido e hiriente
como ebanistería enemiga.

Pero las otras, mujercitas, *little-women*, damitas
—como se diga—
que juegan con muñecas y bordan y cocinan de mentira,
son más tarde mezquinas ecónomas que esconden senos
ínfimos, metálicos, y devienen
espeluznantes cónyuges, paridoras de futuros
misóginos, como aquel desdichado que menciona

el doctor Robert Burton en *Anatomy of Melancholy,*
que no salía nunca, y cuando en su alta alcoba
alzaba los visillos, asomándose al tumulto de Londres,
si divisaba apenas una sombrilla o un talle,
rompía a vomitar.

AL POETA NICARAGÜENSE FRANCISCO VALLE, EXHORTANDOLO A NO ESCRIBIR SU CORRESPONDIENTE ELEGIA A ALEJANDRA PIZARNIK

I

No es indispensable, poeta, que la escriba.
Su elegía.
No va a ayudarla ya a morir con eso.
Ni va a enterrarla más.
Sí acaso a medio desenterrarla. Un pie
sólo entre terrones de *humus* en el Museo de Cera.

Deje que escriban otros su obituario.
Un redactor de la revista *Gente* dice:
«gozó de la amistad de Octavio Paz y Julio Cortázar».
Seguramente ellos —y otros
menos célebres pero considerables,
que también fueron sus amigos— escribirán.

Y los que no lo fueron ni cruzaron palabra con ella,
pero dirán, ahora que no puede desmentirlos: —*Ah, sí,*
Alejandra, Sacha, siempre sin un real, «fauchée».
Cuantas veces nos encontramos se sentó a mi mesa
y la invité a tostadas y té verde.

II

Tendría que encontrar primero un buen epígrafe.

Luego, ¿qué género emplearía?

¿El coloquial: *Cuando enlazados*
bajo un solo abrigo, el tuyo, los pies helados,

volvíamos a la pensión desde la plaza de Saint-
Germain a la rue de l'Ambre... O: *Subías hacia mí*
ágilmente los peldaños del Metro, sin aliento,
porque se hacía tarde y nos perdíamos de ver «L'Age d'Or»...?

No vale la pena.

¿Como los intimistas malolientes, traperos
de poemas hediondos a ropa sucia, cuando hay
que revolverla toda hurgando
para buscar en un bolsillo algo extraviado?

Nunca.
Las sábanas de los suicidas están siempre limpias.
Se duchan antes del acto. Una ducha corta y enérgica.

Yo sé algo de ellos.
Seres que invocan el silencio y ruido reciben en respuesta.
Y los más allegados, los primeros en hacer más ruido.

¿Qué podría decirnos de esta muchacha, apenas humana
para lo demasiado demasiado humana que ella quería ser?
¿Qué va usted a decirle a quien quiso entrar al silencio?

III

Poeta, he venido a exhortarle induciéndolo
con palabras y ruegos a no escribir ninguna elegía
por su amiga Alejandra Pizarnik.
Le expuse mis razones.

Ahora, con su permiso, me retiro.

CARLOS MARTINEZ RIVAS

Apartado 680
SAN JOSE DE COSTA RICA (COSTA RICA)

CONTESTATARIOS

El presidente de la Mesa concede la palabra a don Félix González Gil.

—Ya era hora de que se levantara don Félix. No quiero decir que los dos que ya han intervenido, el señor Julián y don Manuel, no se hayan explicado; pero ahora oiremos a don Félix.

Don Félix se ha levantado. Silencio. Se oye la mosca que calienta motores antes de despegar del visillo del segundo ventanal. Expectación. Se oye el levísimo traqueteo de la pluma del secretario por el carril del acta. Don Félix, que se hunde hacia un lado, se apuntala con el bastón por la izquierda y alza el brazo derecho. Los mil cuatrocientos seis ojos de la asamblea tienen un punto de mira: el brazo alzado de don Félix.

—Señoras y señores: Suscribo enteramente cuanto va dicho por los compañeros y amigos que ya se han manifestado acerca de los importantes asuntos que tan de cerca nos tocan y hoy nos ocupan y preocupan...

—¿No te decía?

—... Hablar sin ton ni son es pronunciar. Decir es decir con sentido. Como así cabalmente lo acaban de hacer nuestros compañeros don Julián y don Manuel; lo dicho bien dicho está...

De las setecientas tres respiraciones de la asamblea ninguna se ve ni oye. La atención adelgaza el respirar. La mano elocuente de don Félix tiene pendiente de sus hilos oradores la mirada y el aliento de la asamblea. La otra mano de don Félix, la estructural, encaja en el puño de marfil del bastón que lo apuntala.

—... Pero hay más que decir y muy particular, específica y concretamente sobre el mote con que denigran nuestro solar, sobre el apodo

con que nos titulan en gigantescas titulares y en primera fachada, sobre los alias con que nos difaman públicamente en los medios de *comunicación de masas:* 'La residencia de ancianos de Villamín celebra...' 'Visita a la residencia de ancianos de Villamín'.

> La retórica en trípticos de don Félix, tres adverbios, tres adjetivos, tres frases paralelas, ascendente la inicial, cumbre la segunda, rítmicamente decadente la última, tiene a la clientela embebida, ebria de elocuente bebedizo.

—... Pero, amigos y compañeros, 'anciano' viene de *anteanus,* de *antea,* el que vive de 'antes', 'los que han vivido mucho'. Lo cual no implica, ni prejuzga, ni supone que se nos está acabando la cuerda, como ladina, insidiosa y maléficamente interpretan, juzgan y dan a entender quienes nos rotulan: 'Residencia de ancianos...'

> El hechizo del ademán unilateral de don Félix —el *otro brazo sigue amasado con el bastón en obra de* sostén del alza que se le cae— ha encantado a la reunión y la traspone más allá... La melodía de don Félix alcanza, de súbito, el compás ternario.

—... Incluso entendido en la manera y acepción que nuestros enemigos y calumniadores prefieren, se es anciano por lo poco que falta para llegar y mozo por el camino que aún queda. Quien tiene un saldo de meses, es anciano. Quien tiene muchos años en su cuenta corriente es joven. ¡Qué anciano ese niño en la acera un segundo antes de que lo arrolle el autobús! ¡Qué muchacho Azorín cumplidos sus setenta! Por todas las cuales razones transparentes y pruebas incontrovertibles propongo elevar a la superioridad correspondiente la moción de que se nos cambie el letrero de la fachada y el mote en la prensa y TV.

—¡Abajo el 'Residencia de ancianos...

—¡Abajooooo!

> Unánime el ¡Abajooo! Unísono. Como un coro concertado por el maestro Perera o la sinfonía ajustada por Karajan. Un solo grito manando de setecientas tres gargantas.

—Pues bien, colegas y amigos, sugiero que quien tenga pensado un título discreto o hermoso o sencillamente veraz y sin rentintín lo escriba en un papel y hacia las postrimerías de la reunión lo entregue a la Mesa, para cuyos miembros pido el voto de confianza que los constituya en jurado seleccionador del nombre con que cristianaremos

nuestro hogar, porque dudo que la actual denominación sea cristiana. Y nada más, dignos compañeros. Gracias por vuestra condescendencia al escucharme.

—Hay una proposición, la del señor González Gil, don Pedro, compuesta por elemento principal: cambio de título, y fracción subordinada: elección del recambio entre los que se presenten a concurso... ¿Se aprueba, se enmienda o alguien se opone a la totalidad?

El presidente de la Mesa ejerce sus fórmulas y protocolos. La pluma del secretario, a la izquierda de la presidencia, resulta un pájaro insólito, diminutivo, que va poniendo huevecillos negros, a, p, r, u, e, b, a, en la redacción del acta.

—¡Vale!

—¡Bien!

—¡Fenómeno!

—¡Sensacional!

Sor Florencia de las Angustias de María, superiora de la comunidad regente de la residencia, escucha, bajo el dintel de una puerta de la sala, el aplauso espeso, general, a la propuesta del señor González Gil, don Pedro; la bandada aleteante del aplauso bisado.

Una mujer sentada hacia el centro alza dos dedos.

—Doña Gertrudis Ibáñez, viuda de García, tiene la palabra.

—Pues nada más que como sor Florencia se acaba de hacer presente, agradecerle a ella y a todas las hermanas las facilidades que nos han dado para esta congregación; eso lo primero, y lo segundo, que a ver si se acaban las ventajitas de los hombres...

—¡Favoritismo, Gertruditas! ¡Segregación! ¡Discriminación sexual!

—¡Silencio! ¡No se admiten interrupciones ni gritos!

—... Pues eso, que tiene que acabarse la coba que el reglamento da a los hombres. Y que todos y todas, por el mismo rasero: Si ellos pueden fumar un pitillo en el comedor, nosotras también; si los caballeros están exentos de hacerse la alcoba, las damas, a la misma altura... Pido que se enmiende el reglamento en esos renglones.

Aplausos, algunos claros, tibios, distantes, sin vocación de ovación. Algunas discrepan públicamente del criterio de doña Gertrudis.

—Yo, con doncella y cuerpo de casa, nunca he consentido que a mi Alvaro, que en Gloria esté, le hicieran la cama unas manos que no fueran las mías.

Ellas bisbisan, secretean de boca a oído, de butaca a butaca.

—Quién le manda a Gertudis meterse en minifaldas. Yo no fumo, con que no me siento achicada porque ellos tizoneen donde y cuando quieran. Fumar me parece poco femenino.

Sor Florencia anda por el centro del salón, entre las dos tandas de butacas verdes. El frufrú del hábito de sor Florencia es, por el momento, el único orador de la asamblea, una voz íntima que revela sus recónditos pliegues, sus roces secretos.

—Señoras y señores: Concluido lo esencial del orden del día, pasamos al capítulo de ruegos y preguntas. Las papeletas para el concurso de nombre idóneo, propio y atinado a nuestra casa, pueden irse entregando en la Mesa, con firma y dobladas. Antes de levantar esta sesión, la suspenderemos un cuarto de hora, a fin de que la presidencia, en uso de los poderes que le han sido otorgados por nuestra asamblea soberana, se retire a deliberar y decidir cuál de entre los aspirantes es el nombre con derecho a llevar el título de nuestra casa, por radios, prensas y televisiones y los cuatro puntos cardinales de nuestras fachadas. Tiene la palabra el ilustrísimo señor Jiménez Ferrero, don Agustín.

—Queridas compañeras, estimados compañeros: Entre tanto como aquí se ha traído y removido, me choca que el tema del bulo no se tome en cuenta para buscarle una solución y elevarla, con las demás conclusiones de esta asamblea, a las autoridades competentes. Porque el asunto es grave: «que de entre estas paredes cada día salen diez o doce difuntos», «que esto es un corral de avefrías, donde cada lunes y cada martes una docena hinca el pico.» Bulos y falsías... ¡Una docena! ¿Quién los cuenta uno a uno? ¡Calumnia, patraña, difamación! ¿Quién puede decir que el jueves, doce, exactamente? Hay que cortarle las alas al desaliento, hay que derrotar al derrotismo; los españoles, siempre en vanguardia de la lucha contra el pesimismo. La epidemia de pánico es muy mortal; se muere por infarto de esperanza. Y es necesario y urgente medir la cuestión con medidas oportunas. Trasládese la enfermería al módulo 6, que es un lugar remoto, una isla apartada en el Pacífico de la residencia; póngase a la entrada del campus residencial este nuevo emblema de tráfico: 'Prohibida la

entrada, de sol a sol, a taxis definitivos'. A ver quién al día siguiente es capaz de haber contado: 'Anoche, diez'.

Silencio general, absoluto, plural y singular. El ramaje de las palabras se ha hecho raíz y yace hundido en la hondura del pecho.

—¿Se aprueba la moción?

—¡Muy acertada!

—¡Definitiva!

—¡Completamente de acuerdo!

—¡Bien discurrido!

—Aprobada. Y ahora se concede a la reunión la pausa prevista de quince minutos, mientras el jurado presidencial se recluye a ponderar y elegir. Los timbres avisarán la reanudación de la asamblea.

Se vacía lenta la reunión. Por las compuertas de la sala-teatro-cine desagua despacio un pantano de asmas estancadas. Reúmas apuntalados con bastones, próstatas en conserva de sondas, artritis que las muletas llevan en andas han iniciado un desfile renco, difícil, ímprobo. La asamblea se desparrama trabajosa, lenta, por el pasillo del bar hacia el café con leche, el té, la tila o la copa de Chinchón, que se salta tres discos de prescripción facultativa; por la galería de los lavabos, hacia el más y el menos; por el vestíbulo de la capilla, hacia las oraciones del *Angelus,* que la asamblea ha demorado. Las hermanas, a la última con sus minitocas, aceleran sus hábitos midi, del botiquín a la cocina, de la biblioteca al costurero. Tras la linde tenue de los ventanales, una imparable perspectiva castellana galguea hasta el horizonte. Los niños extraterrestres comienzan a echar sus estrellas al viento. Ya hay dos lejanísimas reluciendo en el anochecer. De pronto, los timbres riegan de ruidos los pasillos, las estancias.

—¡Hala, al salón!

—Vamos a ver el tino de los autores de la letra.

—Un cafetito que me ha dejado nuevo.

La sala-teatro-cine se va llenando torpemente, arrastradamente. Antes de llegar a la última y penúltima

butaca de la fila, el bastón se ha enredado en el carril y los pies tropiezan en las patas de los asientos.

—Distinguidas señoras, queridos amigos: Vamos a daros cuenta lo más resumidamente posible, de lo ocurrido en la deliberación del jurado y exponeros el porqué de haber optado por el título que hemos elegido entre los dieciséis muy propios e inteligentes presentados a concurso. Aquí se estudia. Todos hemos aprendido algo y mucho en esta casa: grafología, pintura a la acuarela, contabilidad (para que digan que nosotros tenemos ya cerrado el balance), numismática, grabado, inglés, etcétera... En atención a esta realidad, se concede un accésit a cada uno de estos títulos: 'Colegio Mayor' y 'Residencia de estudiantes'. Pero, excelentes colegas, nuestro señor Olmedo López ha dado en la diana: 'Hontanar', el nombre justo, certero, cabal, magnífico, pues dice el Diccionario: «Hontanar. Sitio donde nacen fuentes o manantiales.»

MELIANO PERAILE

Virgen del Val, 50
MADRID

EUGENIO TRIAS Y SU FILOSOFIA COMO SINTOMA

Cuando Eugenio Trías dio a luz su primer libro, a mediados de 1969, la constelación era afortunada: una horda de sucios asteroides se precipitó iracunda sobre Júpiter, el padre; miraba Venus, la de rosados brazos, con amor y concupiscencia a la Tierra; Marte blandía lejos su espada ante Saturno, y la Luna, que en seguida alcanzó su plenitud, vio hollado el contrafulgor televisivo de su poder maléfico por los saltos elásticos de los primeros astronautas.

Trabajaba entonces Trías en una gran empresa. Esta empresa, que en aquellos momentos centraba la atención y las envidias de los barceloneses letraheridos, era la casa Editorial Salvat; se decía que en sus dominios nunca se ponía el Sol. Sus publicaciones científicas y de divulgación; sus libros RTV, de gran tiraje, para consumidores de gran tiraje; sus fascículos sobre todo tipo de curiosidades: la Tierra, los animales, la mujer; sus enciclopedias en doce, cuatro, ocho, veinte volúmenes, en castellano y catalán, atraían a su panal de rica miel a las dos mil personas que en la ciudad, en sus aledaños y otras villas habían soñado desde siempre en convertir su sabiduría en influencia popular, con un sueldo aceptable y jornada de cinco horas.

El artífice de aquel *melting-pot,* de aquel crisol intelectual de piensos cualitativos había sido el poeta y crítico Joaquín Marco, quien, de orígenes oscuros y ablandada ideología extrema, reunió en torno de sí, y bajo su mirada impenetrable, a los jóvenes valores de la química, la geografía, la lingüística, la religión, la filosofía, la historia, la literatura. Centro matutino de trabajo, la casa se convirtió, a lo largo de 1968, y como preparación al fabuloso 69, en ateneo de múltiples secciones y de tertulia cultural.

Allí llegaban cada día cartas y colaboraciones de América, de Europa, de Oceanía, y por su obscena escalinata de mármol, en cuyo fondo se escondían los *voyeurs* para mirarles las piernas a las secretarias, subían mensualmente, y al son de peculiares melodías invisibles, el poeta anglicano Pedro Gimferrer, Román Gubern, sus cines; Juan de Sagarra o Ginés de Pasamonte con su tabanco de títeres desgarrados,

Termes y sus ponderadas historias, Manolo Vázquez Montalbán, el orador por escrito; Terenci Moix con sus amorosas torturas y muchos más, trayendo todos leña para el fuego, ya de por sí devorador.

Tardará mucho tiempo en volver, si es que vuelve, un tiempo como aquél, tan claro, tan rico de aventura. Yo canto su locura con palabras que gimen.

PREÑEZ

Conocí a Eugenio Trías en aquella casa maternal. Entonces no sabía yo que él estaba en estado; sí lo sabía de algunos otros pensionistas, como Luis Izquierdo, Felíu Formosa, Ernest Lluch, Antoni Pérez, Luis Marinstany, Ramón Garrabou, Montserrat Roig, Paco Fernández Buey, María Luisa Borrás... Y lo debía haber supuesto.

Porque Trías estaba inquieto, soportaba difícilmente la silla, caminaba con tiento entre las mesas, yuxtaponía los gritos de júbilo a las sórdidas protestas en voz baja, sentía náuseas ante muchas fichas y mareos al subir la escalera y al encontrarse con algunas personas, en su opinión, siniestras. En las reuniones y asambleas callaba. Secreteaba, en cambio, en los pasillos, con el biólogo Ferrán Lobo y con el químico-chamán-*hippy* Damià Escudé, llamado Ibis del Fluvià por su hambre de ratas. Se decía que estas amistades científicas y mágicas le servían a Trías para hacerse con medicamentos de la farmacología moderna y con jarabes de oscura procedencia; que para potenciar su sexualidad y alcanzar la preñez había untado su Yoni con una pomada de frutas de la *Asteracantha longifolia*, según las instrucciones del original *Kamasutra*. Realmente yo debía haber supuesto que también él esperaba un libro.

Trías era distinto, como todos. Bajo su nerviosa timidez se entreveían las brasas de su necesidad de cariño. Bajo su exquisita educación, la más rampante falta de respeto. Era un hombre muy fácil de convencer; en seguida se daba por vencido; sus «Sí, sí, sí, sí», sus «Claro, claro, claro, claro», sus «Ja, ja, ja, ja», sus «Ji, ji, ji, ji», sus «Ay, ay, ay, aiiiy», sus «¡Exacto!», eran exclamaciones de placer, comentarios generosos de alma poseída por fáciles razones, entrecortados suspiros de vago agradecimiento cósmico ante las palabras necias o inteligentes de los demás; pero en sus ojos oscuros se delataba su evasión al mundo de los sueños, su escapada a sus temas y a sus mitos, su no presencia espiritual. Su atención a la fruta de su vientre.

Muchas veces me lo quedé mirando. En la electrizada atmósfera de la casa, Trías era aún más eléctrico, más sensible, más tembloroso

que sus compañeros. Ha llegado muy tarde, cuando ya todos descansan con los ojos perdidos a lo lejos o en el desayuno; se ha sentado sobre el frío cristal de la mesa; con una mano enlaza la rodilla en pico; con los dedos de la otra se oprime el poblado bigote contra el labio, mien-se muerde inquietamente el belfo hacia la comisura. Me recuerda vagamente a Rilke. María, la mujer del filósofo Max Scheler, me había contado en Munich algunos años antes cómo al subir por la pina escalera de la casa de Rilke, el poeta los esperaba ya a la puerta con los ojos perdidos en el vacío, con los brazos caídos a lo largo del cuerpo, con las manos semicerradas y, aunque olvidadas, tensas. Yo me había hecho un montaje con este fantasma vivo y rememorado, y su fotografía, y aun le superponía, como una fina tela, aquella angustia suya por salir a lo abierto del cosmos:

¡Y nosotros: espectadores, siempre, en todas partes,
encarados con todo y jamás sin mirar hacia afuera!

Trías me recordaba a Rilke. Pero en joven, menos purificado, igualmente estético, tan temeroso, más catalán e hispánico.

Tenía entonces la debilidad exigente de los niños, su encantador egoísmo, su balbuciente imprecisión, y, como una borrasca, parecía amenazar desde lejos con una pataleta histérica, con un desplante de párvulo, a quien se niega un deseo: para fortuna nuestra y suya esto no llegó nunca.

En todo caso, nunca hubiese creído que Trías era un hombre esencialmente osado.

Me enteré someramente de su pasado religioso y político, de sus entregas a *Camino* y a *El capital.* Acaricié sus apellidos, Trías Sagnier, hojas caídas de dos de los árboles genealógicos más conocidos de Barcelona; lo comparé todo con su actual condición de asalariado, de tránsfuga, de impío. Me dije que conocer a un hombre es tan difícil o imposible como entender el cosmos. En aquel ambiente maternal mi alma se aquilató ante este y otros misterios semejantes. Sentí el placer baudeleriano de las geografías ignotas. Yo también me encontraba en el umbral de algo. Luego lo supe.

PARTO

Bajo la constelación afortunada del momento, Trías dio a luz al hijo en la Editorial Seix Barral. El joven progenitor había nacido en Barcelona en 1942. Además de empleado de editorial, era profesor de filosofía de la facultad y presidente de las «Convivencias de filósofos jóvenes». Había tenido antes otros vástagos en forma de folleto, de

conferencia, de artículo. Este de ahora era su primer libro verdadero y legítimo. Rosa Regás, réplica catalana de la portentosa Lou Salomé, reivindicaba para sí el título socrático de comadrona:

—Y éste, ¿quién es?—le preguntaba un *aut* a un *in* unos meses después en «Bocaccio», el lugar más sofisticado de Barcelona.

—Ese—decía el *in* azotando el aire con un pañuelo de seda— es un producto de Rosa Regás.

Le pusieron por nombre *La filosofía y su sombra.*

Yo me encontré con él en brazos al poco de nacer. Yo pasaba actualmente por sociólogo, por crítico literario, por hombre de muchas y diversas faenas. Pero en mi pasado guardaba, como un incómodo secreto, mi carrera y especialidad de filosofía, cursadas con placeres y fatigas en España y Alemania. Y casi nunca, desde entonces, me había sorprendido la ocasión de tener un libro español de filosofía en las manos. Recuerdo aquel momento con bastante precisión. Se me despertaron deseos libidinosos aunque desconfiados, como ante una mujer que al interesarnos vivamente nos desarma y nos puede herir con mayor facilidad. Me complacía leer, después de varios años, un libro de filosofía; estaba seguro de que despertaría en mí viejos recuerdos, viejas dudas, por regular o flojo que fuera el estudio de mi compañero. Pero, por otra parte, se me avivaba el desprecio y el horror hacia aquella medio ciencia contra la cual había luchado durante varios años como contra la peste. Eran dos sentimientos encontrados, como si dos personas, el señor Hyde, demoníaco, oscuro y reprimido, y el doctor Jekyll, un ángel aspirante a sabio y a la claridad, habitaran en mí, como en el «caso extraño». Y me puse a leer.

LA FILOSOFIA Y SU SOMBRA

En la portada del libro se ven cuatro filósofos: Kant, Platón, Hegel, Bergson. El ilustrador les ha pintado sobre sus rostros augustos, bigotes, lentes, tapaojos, barbas, cigarrillos, según hacen los alumnos en los libros de texto o en los túneles de los metros sobre las figuras de los anuncios de cine; como para un carnaval. Pero yo pasé casi inadvertido este detalle por el momento. La sorpresa, la verdadera sorpresa me esperaba en el primer párrafo del libro: no había tomado las necesarias precauciones.

> Durante varios decenios la metafísica despertaba en cualquier auditorio científico o filosófico un profundo desprecio mezclado con un sacrosanto horror. Al metafísico se le atribuían relaciones promiscuas con objetos imaginarios, como el Ser o la Nada. Y se decía que de esa intimidad malsana nacían engendros lingüísticos,

> monstruosidades verbales carentes de sentido, pero de evidente poderío mágico. ¿Cómo no avergonzarse al usar expresiones en las que se hablara de «el espíritu», «la conciencia», «la materia», «la praxis», «el ser»? Era preciso reprimir profundamente esas expresiones decididamente del vocabulario. Sobre ellas debía recaer una prohibición explícita o un tabú que condenara su uso.

En efecto, en efecto. Pero el tono era ambiguo. Bajo la apariencia de condenación de la metafísica mi compañero parecía condenar también a sus enemigos con una broma de carácter antropológico: la enemistad de éstos, según él, no provenía de una búsqueda desinteresada de la verdad, sino de unas represiones y expulsiones como las que se emplean con el sexo o las brujas. ¿Podía descubrir en mi propia actitud de rechazo a la metafísica una motivación irracional? ¿No se había tratado, precisamente, de entrar en razón al abandonar los vagos y engañosos términos de la Nada o el Ser, el Espíritu o Dios, cuyo atractivo lingüístico era la trampa que impedía seguir el camino científico?

Pero yo ya estaba atrapado por el discurso. Leía el libro en casa, en la editorial, muy despacio, procurando no perderme ni una sola palabra.

La filosofía y su sombra está dividido en tres capítulos o estudios: «La filosofía y su sombra», «Estructura y función de la filosofía» y «La filosofía sin el hombre». Muchas personas al ponerse Eugenio Trías de moda creyeron que se trataba de un ensayo divertido y literario como los de Ortega, y a la tercera página tuvieron que abandonar por desconocimiento del mínimo bagaje conceptual. No obstante, se trata de un libro reiterativo y didáctico, escrito en un lenguaje llano, encrespado aquí y allá por algunos términos característicos de origen psicoanalítico, etnológico o incluso jesuítico. Por mi parte, si mis estudios me permitían entenderlo sin dificultad, me impedían simultáneamente juzgarlo, ya que no he seguido sino desde lejos la marcha de la filosofía actual y de sus críticos.

El debate en que Trías sitúa su pensamiento es estrictamente filosófico. Pero la filosofía, tal vez más que cualquier otro producto de creación, afecta directamente a nuestra vida diaria, se la tome como concepción del mundo o como marco de referencia de vida total. De ahí que la elevada discusión pueda ser traducida, aunque no deba, a los términos familiares de quienes, a conciencia, se ocupan de las realidades humanas.

Todo sistema filosófico, dice Trías, consiste en admitir unos saberes como válidos y en excluir los otros saberes con creencias erróneas, como *mauvaises doctrines,* como no-saberes. A un lado el reino de la luz; al otro lado el reino de las sombras. Pero la estructura de

un sistema filosófico concreto está formada por los saberes que admite y por aquellos que expresamente niega y que forman su reverso, su sombra. En el sistema de Fichte que toma como ejemplo, descubre que el idealismo subjetivo sólo tiene su razón de ser en cuanto niega el *dogmatismo,* como la cara de una moneda oculta y se opone a su cruz. Estructura monetaria de la filosofía, por tanto.

Ahora bien, la elección de unos saberes como verdaderos, con la consiguiente negación de otros como falsos y opuestos, es arbitraria, de la misma manera que en la estructura monetaria puede tomarse como cara la cruz, y la cruz como cara. Y todo sistema filosófico posee esta estructura, desde los más antiguos a los más modernos.

Pero esta estructura de la filosofía muestra simultáneamente su función, que consiste, como se ha dicho ya, en iluminar unos saberes como válidos y en negar a otros como improcedentes. La filosofía es así el «semáforo del saber»; semáforo que, como el callejero, da luz verde o vía libre a una modalidad de conocimientos, los considerados correctos; señala con luz amarilla los casi válidos y los peligrosos, y, finalmente, pone el rojo, el veto o el tabú a los indeseables.

Con este proceder, los saberes quedan marcados con signos de admisión, de cuasi-admisión, de cuasi-rechazo, o de rechazo absoluto, constituyendo estas marcas su reglamento de circulación o lenguaje unificado y unívoco.

Todos los sistemas filosóficos, concluye Trías, tienen la misma estructura, monetaria y la misma función semafórica; todos buscan el código unificado y unívoco; pero al oponerse unos sistemas a otros, a pesar de sus semejanzas internas, se produce la guerra de «todos contra todos».

Esta irritabilidad belicosa es, sin embargo, propia de occidente. La sociedad occidental se ha especializado en esta operación de dividir y separar lo ortodoxo de lo heterodoxo, lo bueno de lo malo, Dios del diablo, la razón de la locura, la vida despierta de la onírica, la normalidad de la aberración, la madurez de la vida infantil...

En el último de los tres ensayos, «La filosofía sin el hombre», Trías apuesta por la desaparición del hombre ante el predominio absoluto de los sistemas: sistemas de lenguaje, sistemas sociales, sistemas de valores y de signos. Ya no es el hombre, el individuo, el que habla, sino el lenguaje: ya no es el hombre el que actúa, sino el grupo, la clase social, el sistema. Dios fue desplazado por el Hombre; el Hombre ha sido desplazado por el «Se» impersonal.

Este breve resumen de *La filosofía y su sombra* es suficiente para mostrar los elementos sorpresivos del pensamiento de Trías. Para un buen conocedor de las corrientes filosóficas actuales, como Javier Mu-

guerza, es posible que este libro no presente otro flanco de tratamiento que sus errores o aciertos de detalle o, por mejor decir, se trate de adaptarlo o integrarlo al acervo común de la ciencia actual. También permite el libro otra lectura culta por parte de aquellas personas que desde siempre han valorado más la poesía que las ciencias y para quienes, por tanto, no es necesario insistir en la necesidad de superar el vicio occidental de la escisión por la que se condena en un juicio final permanente a unos saberes al infierno, y se salva a otros a la gloria duradera. Pero el libro puede leerse de otra manera apasionada, y es entonces cuando presenta toda su carga de sorpresa y cuando se descubre el temperamento esencialmente osado de Eugenio Trías.

Para esta lectura es preciso haber vivido a fondo la guerra fría mundial de los años cincuenta, y la semiarmada española de la posguerra. Y no me refiero sólo al terreno político, aunque en este terreno fuera donde las cosas adquirían su más plena rotundidad. En aquella época el maniqueísmo era esencial en todo. Como en el caso de la estructura y función de la filosofía, el sistema iluminaba unos caminos y vehículos como válidos y el resto como inadecuados, y era santo en la misma medida en que su oposición era diabólica.

El libro era inquietante porque mostraba que la condición de posibilidad de una ortodoxia está, precisamente, en la heterodoxia, como la autoridad necesita de la sumisión, como los políticamente negros precisan de los rojos. Y viceversa. Era inquietante porque las opciones quedaban así más caracterizadas por su dogmatismo de inclusión de unas posturas y de exclusión de otras, que por su sincera búsqueda de la verdad. Era inquietante porque pretendía suprimir en última instancia ese vicio occidental de la inclusión y la exclusión, para dar libre vía a no sé qué posible mundo donde reinara la promiscuidad. Era inquietante porque el hombre, planta común a todos los opuestos hasta entonces, también desaparecía para dejar tan sólo la fría realidad de los sistemas...

El mal ya no debía buscarse tanto en las ideologías o posturas opuestas, cuanto en la esencia misma de occidente propia de unas y de otras. Si las ideologías eran una salvación, o por lo menos un bálsamo, lo eran en la medida que ellas mismas habían creado la enfermedad. Recordé aquellas palabras tan apasionadas de Henry Miller, en *El coloso de Marusi:*

> El griego antiguo era un asesino: vivía en un mundo de evidencias brutales que atormentaban y enloquecían su espíritu. Estaba en guerra con todos, incluso consigo mismo. De esta feroz anarquía salieron las especulaciones metafísicas, bálsamo del alma. que aún hoy día dominan el pensamiento humano.

Trías hubiese podido firmar estas frases; aunque hubiese añadido al «pensamiento humano» el calificativo «occidental». Recordé también, con añoranza, el budismo Zen: la superación de los contrarios, la superación del yo.

Pero de momento no interesaba tanto recordar otras doctrinas no occidentales, cuyo valor de alternativa era sólo indicativo y de ningún modo consecuente y realmente superador desde nuestros presupuestos, cuanto mostrar la radical oposición entre el pensamiento de Trías y aquel pensamiento, o pensamientos y doctrinas, en los cuales yo había vivido inmerso hasta el momento.

Aunque antes convenía aclarar que el lector encontraba una contradicción en el libro. Y era ésta: al anatemizar la luz, origen de las sombras, con el fin de superar la exclusión semafórica y alcanzar una superior unidad, ¿no se había enamorado Trías, como Baudelaire, como Lautreaumont, de las sombras?

Así como el hombre que debido a los tabúes sociales no puede llevar una vida sexual sana se enamora de las perversiones a las que sus instintos reprimidos le abocan; así como el gran poeta amador de la vida y del todo, impedido en sus deseos amorosos, encuentra placer en la «carogne infâme» y en las prostitutas; así como el revolucionario social que busca la supresión de las diferencias de clase llega a entusiasmarse con la más torturada, así Eugenio Trías, obligado por la filosofía a abandonar los caminos de atrayente humedad, como la poesía y la magia, los heterodoxos, los locos y las brujas, inicia aquí, en este libro, los primeros contactos furtivos con estos postergados, para dedicarse en posteriores ocasiones a sus cultos y rituales.

Uno diría: Eugenio Trías es un alma *naturaliter poetica* a quien su especialización en filosofía impide realizar su vocación espontáneamente. Uno diría: El, que ha probado antes otros «caminos» y «capitales», con sus semáforos y reglamentos, busca ahora una forma científica de superación de aquéllos, una aclaración teórica y rigurosa de sus presupuestos, para poder acceder entonces libremente al nuevo mundo (¿o ya no sería mundo?) donde los términos grecovisuales de la luz y de las sombras, de lo claro y de lo oscuro, de lo verdadero y de lo falso, hubiesen sido dejados atrás definitivamente. Y si no elegía el camino de la poesía o de la magia, ¿intentaría tal vez una combinación de lo racional filosófico con lo irracional poético, del semáforo con la manga ancha, de la división con la promiscuidad, como Schiller en las cartas sobre *La educación estética del hombre?*

Esta duda del lector no queda aclarada en *La filosofía y su sombra,* ni en sus obras posteriores. Es más: a medida que Trías se apro-

xima a su *vía libre* parece que se entretiene más en teorizar y distinguir, como la virgen que recuerda todos los argumentos a favor y en contra del acoplamiento cuando se dispone a ser violada.

EL AÑO 1969

Me tocó a mí hacer la crítica de aquel libro en la revista *Destino* y titulé mi nota «La filosofía de una nueva generación». Ya he dicho que no me interesaba analizar el libro en el terreno estrictamente filosófico. Ni siquiera intenté hablar de la clara procedencia estructuralista de su autor, o de la aplicación que realizaba del estructuralismo antropológico al ámbito de la filosofía. Tampoco de los momentos en que seguía declaradamente a Lévy-Strauss, a Foucault, a Carnap, a Popper, y aquellos en los que se mostraba más original. Me interesó entonces, como me interesa ahora, su pensamiento como síntoma, y concretamente como síntoma de ciertas actitudes nuevas que por entonces aparecían en el horizonte cultural barcelonés, así como su oposición a la visión del mundo prevaleciente en los años anteriores.

La sorpresa que me causó el libro no se veía disminuida, sino, por el contrario, aumentada, debido al hecho de que existiesen en el horizonte otras posturas parecidas. Los que habían sido hasta ahora casos aislados, ejemplos únicos, se volvían de repente paradigmáticos y constitutivos de una nueva corriente. La sorpresa consistía en que la atmósfera se llenaba de nuevos contenidos, formas, interpretaciones. Como en un nuevo acto de la comedia.

Podía encontrar los principios de la nueva actitud en la revista *Siglo Veinte,* con Manuel Vázquez Montalbán de redactor en jefe. La postura de este escritor era sustancialmente distinta de las anteriores, ya en 1964. Era más globalizador, más barroco, más rico, menos dogmático, menos maniqueo. Ponía a prueba la cultura tradicional, y no sólo en sus contenidos; también en lo formal y en la expresión lingüística. O podía encontrar otro precedente y síntoma en la novela de Juan Marsé *Ultimas tardes con Teresa,* donde se desmitificaba a la izquierda y donde, sobre un tema de claro signo social, lo importante era la creación del lenguaje y de la imagen, la fantasía y el mito. O en *Arde el mar,* de Pedro Gimferrer, quien en 1967 rompía ya totalmente con el lenguaje y los temas intencionales y realistas que habían prevalecido con la generación social, para volver a la poesía autónoma, formalista y deshumanizada de la generación del 27. O en Terenci Moix, con *La torre dels vicis capitals,* con *Onades sobre una roca deserta,* con su libro anticultural de los *comics:* todo mito, todo ambigüedad, todo cultura. Y en Juan de Sagarra, que desde finales de 1968,

en el periódico *Tele-Exprés*, creaba en sus artículos un mundo caótico de sensaciones y de ideas, donde lo real y lo imaginario daban paso a un tercer mundo en explosión lingüística. Todo el periódico *Tele-Exprés,* de hecho, se teñía con las nuevas características gracias a la apertura *juvenilista* de su director, Manuel Ibáñez Escofét, y del jefe de redacción, Pedro O. Costa.

O podía detectar la nueva tendencia en algunos directores de cine, arquitectos, pintores, directores de teatro, dibujantes de *comics*, humoristas, decoradores. Xavier Rubert de Ventós, en su libro *Teoría de la sensibilitat,* analizaba y presentaba al público español las corrientes más avanzadas en el mundo, como contribución a la necesidad de superar las que habían predominado en el país y para favorecer la eclosión de otras nuevas.

En este terreno *abonado,* como diría Trías, su propio libro significaba la aclaración final y lúcida sobre el proceso. Con toda la rudeza de que fui capaz mostré las diferencias entre aquellos jóvenes y los anteriores a la luz de *La filosofía y su sombra:*

> Las características de estos hombres entre los veinte y los treinta años, son diversas, pero coinciden todos ellos en prestar mayor atención a las sombras, a los reflejos, a los fantasmas, a lo onírico y fantasioso que a las realidades. Nosotros, los anteriores en el tiempo, nos vimos rodeados de realidad, de hechos contundentes y clarísimos y, en consecuencia, nos hicimos serios, batalladores, racionales, dogmáticos, firmes, crédulos, llenos de fe. Los de ahora han nacido en el momento en que la realidad se transfiguraba, en que las calles se cubrían de escaparates, en que todo se disfrazaba púdicamente. Han visto, por decirlo así, más televisión que realidad, es decir, que han visto «de lejos». Esto les ha vuelto contemporizadores, irónicos, irracionales, dúctiles, fantasiosos, escépticos, nihilistas, anárquicos. Nosotros nos empecinamos en descubrir el fondo, la estructura de la realidad (con frecuencia la estructura económico-social, el sistema); ellos, en cambio, quedaban asombrados ante la superficie, las apariencias, las sombras.

Y más allá:

> Traduciendo ahora el pensamiento de Trías a términos generacionales (o de tiempo, si se prefiere), nos encontramos con que en mi época, hace unos diez años, afirmábamos el valor de la ciencia, de la investigación de la estructura de lo real, y el testimonio (Manuel Sacristán, los poetas sociales, etc.), al tiempo que negábamos las apariencias, la fantasía, los sueños, etc., como irracionales. Eran éstos las brujas con que manteníamos nuestra ortodoxia. Ahora los nuevos, hartos de la «guerra de todos contra todos», y de la guerra fría, reivindican la bruja al lado del santo,

a Dios junto al diablo, al mito con la realidad y el loco con el cuerdo. Ciertamente que todos ellos se declaran *comprometidos* y aseguran creer en el condicionamiento económico-social de la cultura; pero una vez dicho parece que lo olvidan en seguida, tal vez porque lo que más necesitan es poner de relieve lo contrario para crear su nuevo equilibrio. Sin embargo, su objetivo no consiste en preferir lo fantasioso a lo estructural, ni el sueño a la realidad. Antes bien: como algunas corrientes reaccionarias reivindican la mística con gran virulencia y nosotros la razón con no menos energía, ellos lo eligen todo, aunque con desconfianza hacia la una y hacia la otra, relativizándolas. Y así las mezclan caóticamente y piden, por boca de Trías, una superación (o un regreso) al terreno de la libertad donde no se produce la exclusión de lo sombrío, sino donde todo, anárquicamente, sin leyes sobrepuestas, surge confundido, vivo, fluido.

La polémica estalló inmediatamente. Pero no es aquí el lugar apropiado para hablar de ella, por más que Trías ocupase un lugar primordial en el debate. Sobre la amplitud de esta polémica vale sólo la pena decir que intervinieron a lo largo de la segunda mitad del año sesenta y nueve más de cincuenta personas dedicadas al quehacer cultural en Cataluña, y que un año después saltaría a Madrid y al resto de España con igual intensidad. Sobre lo que se debatió en ella, valgan estas consideraciones del propio Trías, fichado ahora por el citado *Tele-Exprés:*

Especialmente se ha llevado a cabo —escribía en un artículo titulado «Sobre la nueva generación», del 29 de noviembre— un inventario casi exhaustivo de los diferentes condicionamientos —sociales, culturales— que han determinado el surgimiento de esta pretendida nueva generación. Se ha hecho referencia a circunstancias generales (movimiento juveniles, crisis de la izquierda clásica, impacto de los mass-media, revolución audio-visual, cultura *pop)* o a circunstancias locales (relativo «bienestar» y consumo, felices 60, irrupción en el ágora de individuos que nacieron después de la guerra, etc.).

El año sesenta y nueve fue un año loco y culturalmente uno de los más vivaces (relativamente hablando a nuestra pobreza intelectual) de toda la posguerra. Nunca se intentó pensar y actuar con tanta desenvoltura, con tanta ambigüedad, con tanto *incompromiso,* con tan poca mala conciencia, con tanta agresividad. Los artículos que Trías publicó en su breve etapa de *Tele-Exprés* fueron jaleados o denostados con desacostumbrada furia a pesar de su lenguaje teórico y difícil. Así adquirieron caracteres de suceso cultural la «Primera meditación», «El retorno de las sombras», «Un fantasma que asola Europa», «La razón del divino Marqués», «Filosofía y carnaval», «Más notas sobre el camp»

y el citado «Sobre la nueva generación». De este último ya he hablado; el artículo sobre el *camp* desató una polémica particular dentro de la polémica general sobre la generación, y los cinco primeramente citados formarían poco después la última parte de su librito *Filosofía y carnaval,* que daría una guerra por su cuenta.

Por el mismo tiempo, verano y otoño del lascivo 1969, Trías intensificó su vida de sociedad. Se había casado recientemente con Ana, y se les veía con frecuencia en aquellos lugares —Cadaqués, «Bocaccio»— que pronto serían denominados los centros de la *gauche divine.* La *gauche divine* que, como decía Pedro O. Costa, era el producto de la izquierda de Cadaqués más la nueva generación: una nueva actitud con una interpretación intelectual y artística.

Quien conociera al fantástico Enfantin, discípulo de Saint-Simon, podía imaginar que Trías estaba resucitando a aquel exquisito entusiasta de las ceremonias y los atavíos, rarísima combinación de imaginación y de ascetismo, socialista despótico y utópico, defensor de humillantes confesiones públicas, inventor de modas y uniformes, ardiente defensor del amor libre, laico y religioso, que convencido de que una sacerdotisa debía presidir su sociedad, al fallarle la que él pretendía, se encerró en un «convento» intelectual de hombres, y se dedicó al estudio y la oración.

Ciertas declaraciones de Trías, de tipo carnavalesco, así como alguna de sus actuaciones ritualistas con una copa de *whisky,* permitían suponer una transustanciación de tal naturaleza. Aunque el astuto Sagarra, buen conocedor de las temperaturas humanas, aseguraba que en el fondo la nueva generación era aburrida y carecía de vitalidad para empresas de tal dionisíaca naturaleza.

Pero lo cierto es que Trías dejó de trabajar en la editorial, habló con frecuencia de lo banal, escribió un artículo en *Destino* titulado «Síntomas de banalización», se llamó a sí mismo frívolo... aunque en serio, habló en el Colegio de Arquitectos sobre la moda en el momento de su máxima popularidad. Se diría que intentaba con su mejor buena fe romper los muros de su timidez para tender el puente entre el castillo de sus sueños y el burgo ciudadano; que pretendía convertir en práctica su filosofía. Pero si esto ya le había sido difícil en la editorial, ¿iba a conseguirlo ahora en la intemperie de la sociedad, por más buena sociedad que fuese?

Trías mismo explicó este problema en su conferencia del Colegio de Arquitectos. Defendió el análisis de la moda como terreno autónomo, sin necesidad de referirlo a otros niveles distintos. Era lo mismo que había pedido en su artículo «Sobre la nueva generación», cuando escribía que la reducción de unos niveles (como los filosóficos) a

otros niveles (como los económicos) era un primer paso necesario para salir del caos, un comienzo del saber racional, aunque propio de las selvas y de los salvajes. Pero en nuestro tiempo —decía—, la moda, como cualquier otro plano de la realidad, debía ser entendida y explicada de una manera inmanente. En este punto culminante de la conferencia soltó de pronto, inesperadamente, en forma de paradoja, su problema personal: El *snob,* el frívolo que sigue la moda, dijo, es un asceta, un ser que tiene la fuerza de voluntad de abandonar a cada paso lo anterior para adoptar lo nuevo. «Yo», añadió entonces con voz débil y ojos soñadores, no soy un asceta; soy demasiado epicúreo, me enamoro demasiado de las cosas para poder abandonarlas fácilmente...

Era una confesión. Trías se despedía de la buena sociedad, de sus juegos, de sus locuras, de sus pompas y sus obras, de su ascetismo moral y sentimental. Pero Trías se despedía también, como todos, de aquel año loco, de aquel sesenta y nueve descarado, de aquellos meses en que Barcelona, bajo una constelación afortunada, pareció vivir un sueño, una explosión de vida, una pesadilla de borracho en el vacío y monótono fluir de nuestro tiempo.

COMIENZO DE UNA NUEVA DÉCADA

A lo largo del año setenta se fueron apagando en Barcelona los impulsos del año anterior. Fue un año de inercia, de decadencia paulatina. En Madrid, en cambio, la polémica del verano del sesenta y nueve estalló en el verano del setenta, conservando de aquélla sus orígenes y sus nombres catalanes. Pero todo ello se vio, desde Barcelona, como algo pasado, superado, difícil de revivir. En la revista *Triunfo,* sobre todo, se recalentó el debate entre los enfoques nuevos y los tradicionales con matices frecuentemente políticos. En *Cuadernos Hispanoamericanos* hubo confrontación, a nivel teórico, entre Javier Muguerza y Eugenio Trías sobre el libro de éste. *Cuadernos para el Diálogo* dedicó un número a la cultura catalana del momento, con especial atención a los nuevos escritores.

Trías se fue recogiendo cada vez más en su casa, aunque ese año aparecieron tres libros suyos. Comenzó a enseñar en la Universidad Autónoma (anteriormente había sido ya profesor de la otra, de la Monótona), y su mayor preocupación era su dificultad para hablar en público. Insistía entonces en esto, así como en su debilidad de hombres que no sirve para la vida. Pero con estas excusas, por más reales que fueran, no buscaba otra cosa que apartarse de la dispersión exterior para concentrarse. Luego se supo que para concentrarse en la

dispersión interior. Como en las películas de Saura, como en *Las memorias del subsuelo,* de Dostoyevski, su revuelta se reducía cada vez más a la madriguera, a los sótanos de su interioridad, a los antros de su pensamiento.

La temática de su pensamiento podía reducirse a tres puntos en aquel momento: la condición semafórica de la cultura occidental, por la que unos aspectos eran admitidos y otros reprimidos; la desaparición del hombre; el triunfo de los sistemas. Por su temática podía relacionarse con Marx, con Nietzsche, con Freud, y más concretamente con la combinación que de los tres se había hecho ya en los años veinte.

En aquella segunda década, en efecto, cuajaron a todos los niveles las exigencias de las zonas oscuras de la personalidad, que emergieron a la superficie en forma de liberación sexual, de espontaneidad en el trato, de improvisación en la música y el baile, de frenesí en la aventura y en la velocidad. La personalidad, como edificio sólido e inmutable, característica de la época burguesa, luterana e individualista, se resquebrajó a principios de siglo como bajo un bombardeo (bombardeo general, aunque especialmente contundente en la guerra del catorce), para dar paso a una multiplicidad de personalidades, como ya había profetizado el novelista R. L. Stevenson, en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde:*

> Moral e intelectualmente me acercaba cada día más a esta verdad, cuyo parcial descubrimiento ha sido causa de mi naufragio, a saber: el hombre no es unidad, sino dualidad. Y digo sólo dualidad porque mi conocimiento no ha dado un paso adelante para descubrir nuevas divisiones; pero los que vengan después encontrarán hechos que yo no he podido analizar y, continuando el camino de mis investigaciones, descubrirán acaso que el hombre no es un individuo, sino una república habitada por ciudadanos múltiples e incongruentes.

Fue la república que años después descubriría Hermann Hesse en su análisis psicológico de *El lobo estepario;* o Bertolt Brecht en su investigación sociológica de cómo se monta y se desmonta una persona, en *Un hombre es un hombre,* por citar sólo dos ejemplos clarísimos. Pero, al mismo tiempo, aquella destrucción del semáforo que mantenía la solidez de la personalidad, y la consiguiente multiplicación republicana de ciudadanos en un mismo individuo, así como la relativización de los roles sociales, desembocaba en la impersonalidad de la masa (contra la que Breton apuntaba su revólver), en la impersonalidad de la clase (Lukács), en la impersonalidad de los sistemas (Kafka, Joyce).

Si esta esquemática caracterización de los «felices veinte» es válida, Trías la reemprendía, al lado de otros, en los «felices sesenta» al amparo de los estructuralistas franceses, de los novelistas *de la mirada,* de los creadores latinoamericanos de la fantasía.

SANTA AVA DE ADDIS ABEBA

Fue desde luego una sorpresa que Trías se descolgase con una novela, novela corta, publicada en los *Cuadernos ínfimos* de la más «in» de las editoriales, la Tusquets. Apareció en primavera y la había escrito un año antes en colaboración con su hermano Carlos. Combinando ambos nombres, Carlos y Eugenio, el autor aparecía como un tal «Cargenio Trías», del cual se decía en la solapa que tuvo un «prolongado nacimiento (1942-1946)»; que:

> Unos defienden su licenciatura en filosofía y lo relacionan con ciertas publicaciones ocultistas. Otros, por el contrario, atribuyen a su persona unos ciertos intentos jurídicos y teatrales y acaban por sumergirle en insólitas corrientes de catacumbas.

El análisis de esta novela no es sencillo, por su gran complejidad. Sin ser una obra perfecta, presenta una estructura de una ambición excepcional en la novelística española, estructura que debe relacionarse con las que subyacen a los otros libros de Eugenio Trías. Prescindiendo ahora de la colaboración, sin duda sustancial, de Carlos, en la novela, vale decir que Eugenio posee una capacidad extraordinaria para ordenar y organizar los materiales, y que si en *Santa Ava* se descubre la trama de *La filosofía y su sombra,* en sus libros teóricos se ve a trasluz una estructuración perfectamente novelística. En efecto, en *La filosofía y su sombra* hay mucho de novela (policíaca, por ejemplo), y el mismo Trías ha podido decir, refiriéndose al segundo de los ensayos de este libro, que «al escribirlo seguí, en cierto modo, una consigna de Borges».

Santa Ava de Addis Abeba transcurre en dos escenarios principales: el colegio donde se educó el «protagonista» y la editorial donde trabaja. Estos dos centros de *cultura occidental* presentan la estructura y función del semáforo del saber, como puede verse en las constantes referencias a los tres colores: rojo, amarillo y verde. Los colores aquí, como en el *Ulises,* son simbólicos, son signos de orientación para el lector. El título de la novela es otro signo en el que se combinan las palabras simétricas AvA y AbebA con las asimétricas y esotéricas de Santa y Adis. Estas indicaciones muestran ya hasta qué

punto han sido pensadas todas y cada una de las palabras del texto, como si dado el dibujo de un tapiz los autores se hubiesen limitado a tejerlo puntualmente.

Por encima de esta estructura tan elaborada se descubre fácilmente una profusión de especies novelísticas: la policíaca, ya citada, la del *nouveau roman* de Robbe-Grillet, la *pop* y *camp,* la de terror, la fantasiosa a lo Borges y Cortázar, la global de Vargas Llosa, etc.

En tercer lugar, asistimos a un carnaval de proporciones crecientes y realmente alucinantes, en el espacio y en el tiempo. A partir de un primer «yo» —yo occidental—, presenciamos el desdoblamiento de éste —como reflejo o sombra; como multiplicación a la manera de Stevenson—, para darnos la interpretación psicológica, o, por mejor decir, la destrucción de la psicología tradicional del carácter y de la personalidad. A esta estructura psicológica se superpone la estructura social por la que los diferentes personajes o *yoes* comienzan a dividirse y a confundirse entre sí, a intercambiarse, alcanzando la confusión al mismo autor o autores del libro: Cargenio T.

Finalmente, los puntos de vista sobre los distintos planos de realidad se ven enriquecidos porque el narrador de la novela varía constantemente para ser un *yo* en primera o segunda persona; o bien una especie de divinidad impersonal que todo lo abarca; o bien dos *yoes,* el de Carlos y el de Eugenio; o, finalmente, un personaje más del cual se habla como culpable.

El tema de la obra, tema que surge más bien de su estructura, consiste, precisamente, en mostrar la estructura de la cultura occidental, en declarar culpable al *yo* y hacerlo desaparecer, en mostrar la relatividad e intercambiabilidad de las individualidades y de los roles o papeles sociales, y en presentar como único plano de validez los sistemas: lingüísticos, sociales, etnológicos.

Trías puede decir con Henry Miller, aunque sin el apasionamiento de éste, que «el asesinato es la cima de esta gran pirámide que tiene por base el yo», para buscar inmediatamente su superación, así como la destrucción y sobrepaso de la cultura occidental de carácter semafórico, simbolizada tal vez en el *hidropéndulo,* de origen rouselliano, y conseguir finalmente el *amarillo* de la duda, el parpadeo *amarillo* donde el semáforo vacila entre el verde de la inclusión y el rojo de la exclusión; es decir, para alcanzar aquel estadio superior donde la cultura ya no se base en prohibiciones y tabúes, en inquisidores y brujas, en científicos y magos, sino en una amplia amalgama de todo, sin represión, libre y creador.

La teoría que sustenta el ingente carnaval de *Santa Ava de Addis Abeba* se encuentra en el libro *Filosofía y carnaval* que apareció unos meses después, a principios del verano. Tras revisar las doctrinas de Foucault en la primera parte, Eugenio Trías se lanza a exploraciones personales que sobrepasan el nivel *epistemológico* de Foucault y abarcan toda la dimensión de lo humano: la cultura, el hombre, la persona, la existencia, el sujeto. Para él todos estos aspectos humanistas son fetiches o máscaras, disfraces de la pretendida identidad del yo:

> La muerte del hombre significa, por tanto, la disolución de esa identidad y la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos almacenamos —y que inhibimos en virtud de ese fetichismo—. Nuestra idea es, pues, disolver esa identidad y liberar una multiplicidad. Recordar que bajo esa identidad o nombre se esconde una muchedumbre: que nuestro nombre es, en todo caso, el mismo que el del endemoniado que confesó a Jesucristo: «Legión es mi nombre».

Insistiré, contra la propia declaración de Trías, que estas ideas no son nuevas: me basta recordar, otra vez, las decisivas palabras de R. L. Stevenson o las de H. Miller, y el carnaval, verdadero y alucinante, o el Teatro Mágico con que se cierra *El lobo estepario* de H. Hesse. Estas ideas quedaron ya perfectamente perfiladas en los años veinte.

Pero esto es secundario y carece de interés frente a otra cuestión mucho mas interesante: Al margen de su validez científica, ¿qué valor sintomatico posee la doctrina carnavalesca de nuestro filósofo?

El análisis de la personalidad, que condujo a su destrucción teórica, y que como proceso corrió paralelo a su atomización en el terreno de lo real, comenzó aproximadamente en 1890, en pleno auge de la moral victoriana o guillermina. El yo y la personalidad engendrados por el cristianismo y nacidos con el Renacimiento, habían llegado a ser corsés insoportables para un número cada vez mayor de personas, hasta adquirir una amplitud de masas en los años veinte. Si los budistas, en la etapa naciente de la filosofía pudieron destruir el yo sin más preámbulos, los hombres de principios de nuestro siglo no hallaron otra alternativa para llegar a una situación semejante que multiplicar los yoes. La anulación de la identidad es casi equivalente a la *república* o *legión* de identidades dentro del individuo. Pero esta necesidad imperiosa que sintieron los hijos del puritanismo parece convenirnos ahora a nosotros, catalanes, españoles, no como herederos

del catolicismo y de la tradición, sino como hijos del integrismo a todos los niveles.

Ciertamente que la discusión en el plano teórico parece mal formulada en un país en el que el yo, el *Ich*, nunca ha querido decir demasiado y donde, por lo tanto, cuesta entender la necesidad de su atomización. En amplios sectores de la población puede sonar a chino todo esto, aunque algunos ejemplos serían suficientes para mostrar su capacidad de garra popular. Valdría recordar, desde luego, el furibundo machismo y feminismo del país, así como su progresiva confusión por los jóvenes; o el descubrimiento por los hijos del fetichismo de la patria potestad, o la conciencia de relatividad personal que se adquiere en las grandes empresas.

En el plano artístico, cuando P. Gimferrer invita al teatral cambio de disfraces en sus libros de poemas; cuando Sagarra juega con los nombres más «serios»; cuando Saura da dimensión dramática a sus personajes; cuando Terenci Moix presenta el tema del *travesti* y de la doble personalidad; cuando Vázquez Montalbán o Ana María Moix (en sus retratos literarios) convierten en personajes de ficción a los personajes reales, coinciden todos con Trías en disgregar la identidad para diluirla o multiplicarla, o en dar la palabra al loco como «propedéutica» para la superación de la locura y la cordura en el «viaje» psicodélico hacia el endemoniado bíblico de Trías.

En círculos más amplios que los nacionales descubriríamos fácilmente los principios de esta teoría en los vagabundos de la contracultura: *hippies*, probos, bazokus, elfos naranja, o los encontraríamos allí donde se habla de «viajes», de orgías, de comunas, de antiautoritarismo, de tribus y hordas, de budismo, de revolución sexual y de la imaginación al poder.

Pero en Trías presentan estos principios una coherencia y una crítica cada vez más sólidas y depuradas, aunque sea a costa, insisto, de incidir en un país de medio desarrollo, donde tales soluciones corresponden a problemas cuyo intríngulis nunca se ha presentado como problemático o, por lo menos, como radicalmente problemático.

TEORIA DE LAS IDEOLOGIAS

A finales de 1970 apareció el siguiente libro de Trías: *Teoría de las ideologías* (Ediciones Península), que tiene un antiguo precedente en la ponencia de 1967: «Más allá de la sociología del conocimiento. Una contribución al estudio de las ideologías». Se trata de un libro contestatario, como los anteriores, y apunta en una dirección parecida. Su principal objetivo consiste en demostrar la pluralidad de

los niveles autónomos de investigación y creación, nada menos que a partir del teórico aparentemente más contrario a tal procedimiento: Carlos Marx. Para los marxistas, como para una concepción muy generalizada de la izquierda española, el edificio del saber es monolítico, presentando la realidad una infraestructura económica sobre la que cabalgan todos los niveles reales, así como los de conocimiento. Pero Trías demuestra que el monismo del materialismo dialéctico de Marx no constituye el pensamiento más hondo y decisivo de este pensador. Las obras de madurez marxianas permiten descubrir un esquema pluralista, por el cual cada sistema de conceptos desvela una estructura sobre la que cabalga y por la cual se aplica su superestructura o ideología. Marx se dedicó exclusivamente a establecer un sistema conceptual adecuado a la economía, pero admitió, de una manera más o menos explícita, la posibilidad de otros sistemas y estructuras. «La propuesta que este nuevo esquema propicia, escribe Trías, es pluralista y descentralizada. Invita a investigar, allí donde se pueda, otros sistemas (económicos, políticos, de parentesco, simbólicos, culinarios).»

En consecuencia, las ideologías vienen a ser, por su parte, interpretaciones superestructurales de cada uno de los niveles, como el consciente freudiano lo es del subconsciente, o como cierta forma concreta de parentesco lo es de la estructura general del parentesco. Es más: la estructura profunda hallada por Marx es considerada por Trías como inconsciente de las ideologías socioeconómicas (consciente). Y de la misma manera que conviene obviar el yo consciente para llegar al inconsciente, conviene igualmente obviar las ideologías para alcanzar los sistemas o estructuras profundas de cada nivel, aunque el yo, como las ideologías, sirvan como síntomas o caminos para llegar a aquellas estructuras. Trías se declara marxista en este sentido, sentido pluralista, aunque sólo en este sentido, y no admite ni la interpretación monista ni el constante occidentalismo de Marx, implícito en su distinción de saberes verdaderos y erróneos.

ULTIMA RONDA

Pero la contestación va todavía más allá. La destrucción del semáforo filosófico, del humanismo y de la identidad, del monismo sistemático coloca a Trías en un terreno magmático, en una nebulosa originaria y ambigua. Han desaparecido en ella los rasgos o señas de identidad, los sistemas filosóficos concretos, la distinción entre saberes y géneros, las formas determinadas de parentesco. Magma infor-

me, aunque pluralista y descentralizado, como el universo pascaliano: una esfera cuyo centro está en cualquier parte.

El problema consiste ahora en hallar la vía de expresión para esta nebulosa, y esto es lo que investiga en *Metodología del pensamiento mágico* (EDHASA, 1971). Después de distinguir cuidadosamente entre filosofía y metafísica, diferencia a ambas de la ciencia y de la magia, y a todas, de la teología y de la religión, para llegar finalmente a la conclusión de que la totalidad sólo puede ser revelada por el pensamiento mágico.

Recapitulando ahora brevemente, tenemos que en el primer paso *(La filosofía y su sombra)* Trías analiza la cultura occidental para descubrir en ella su carácter inquisitorial y semafórico; en un segundo paso (última parte de *La filosofía y su sombra*, en *Santa Ava* y en *Filosofía y carnaval)* constata la desaparición del hombre, y en el tercer paso *(Teoría de las ideologías)* muestra el triunfo de los sistemas o estructuras profundas. Pero, ¿cómo les será posible manifestarse a estas estructuras subconscientes? Sólo la magia, declara en el último paso *(Metodología del pensamiento mágico)* es capaz de prestar el lenguaje apropiado.

En este resumen, un poco confuso por esquemático, se descubre, sin embargo, la coherencia del pensamiento de este joven pensador, así como su valor de síntoma, para explicar los fenómenos más nuevos de nuestro mundo. En este sentido es admirable y muy poco común este proceso filosófico, en el que la precaución, componente caracteriológico indudable de Trías, pone las pavesas y en el que la osadía, indudable también en su carácter, pone las nuevas y arriesgadas metas.

Pero este resumen deja también al descubierto el próximo paso que Trías habrá de dar indudablemente: el decisivo paso hacia la dispersión

EN CONTRA Y A FAVOR DE LA DISPERSION

Metodologia del pensamiento mágico concluye con una exigencia: la de encontrar un lenguaje por el que las estructuras subconscientes puedan expresarse, desaparecido el hombre; pero también un lenguaje por el que pueda hablar el loco delirante, enmudecido por el juez cuerdo (y dominador) occidental. Este lenguaje mágico sería un «lenguaje de vacaciones», «libre divagación o libre juego de conceptos»; mejor aún: juego de conceptos vagos y mal definidos, nebulosos. Solamente a través de tal lenguaje puede hablar el sistema, soslayando la conciencia, el yo y la lógica; sólo mediante él puede hablar el loco

que todos llevamos dentro dando un rodeo a nuestra identidad, plasmada en la cordura y en el principio de dominio.

De hecho un tal lenguaje lo había exigido ya Trías en su primera obra, y resultaba un tanto sorprendente que en lugar de decidirse a emplearlo de entrada, se entretuviese, por el contrario, en meditar sobre las manifestaciones de la cordura.

Pero tal vez no le fuera posible otra cosa. Como escribe en el prólogo a *Filosofía y carnaval*, «elaborar esta nueva filosofía es una tarea ardua y peligrosa que me llevará mucho tiempo todavía». Se refiere a la filosofía explicitada por el nuevo lenguaje. ¡Extraña osadía, que consiste precisamente en la cautela! Y tal vez resida en ello la explicación: La filosofía delirante de Trías, su descaro y audacia consisten precisamente en diluir la tradición, la razón y la cordura. Porque no se trata de mostrar la cara en sombras de la luna, sino de desvanecer las sombras destruyendo la luz. Y es perfectamente posible que esta precaución crítica le permita llegar más lejos que a los otros hombres de su tiempo en su osadía.

Trías se ha retirado totalmente de la circulación, de la dispersión impuesta por el «ascetismo» *snob* de la convivencia social. Ana María Moix, en un excelente retrato del pensador en *Tele-Exprés*, decía:

> Trías ha pasado, de hombre público y polemista, a convertirse en un ser retirado y solitario. Diríase que Trías, utilizando su terminología carnavalesca, ha cambiado de máscara, o, ¿se la ha quitado? Hace un año, los lugares apropiados para acompañar las veinticuatro horas de Trías, podían ser varios, todos, excepto uno: su propia casa.

Le he visto recientemente: La incipiente soledad no ha conseguido borrar totalmente sus gestos nerviosos, su sensibilidad infantil, su permanente chuparse el bigotazo enmascarador; pero sus rasgos se han endurecido; las líneas de la máscara de su carácter ya están un poco más marcadas; su personalidad ha madurado. Realmente la vida no respeta las doctrinas y las creencias. Pero éste es el tributo paradojal que Trías debe pagar, con el fin de dar alcance a la *dispersión* interior por la que su yo lucha contra su propio yo. La trilogía que anuncia en su último libro sobre la *dispersión* ¿conseguirá expresar su nuevo mundo magmático con un nuevo lenguaje? ¿Alcanzará a revelar el «rostro» sin ojos, sin lengua, sin facciones que se oculta bajo su máscara concreta? ¿Oiremos definitivamente al loco y al sistema?

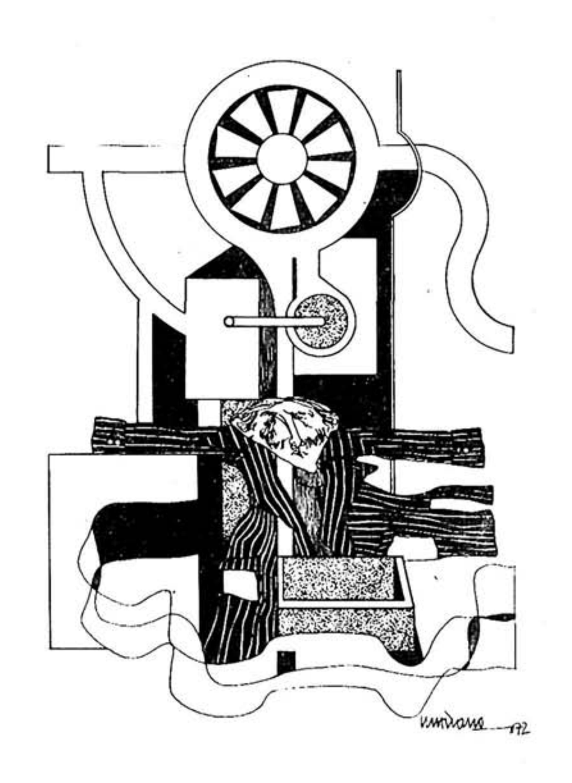
La constelación nacional ya no parece afortunada. La monotonía vuelve otra vez a mantener presentes los latidos del tiempo interminable y vacío. Después de tanta espera hemos llegado ya a un estadio,

y éste es real, en que las esperanzas son ya desesperadas o tópicas. Como tantos, Trías ha elegido *voluntariamente* el inevitable camino de la soledad. El, que ha servido de síntoma y que ha ayudado a liberar fuerzas ocultas en el mundo de disciplinaria represión que todos padecemos. Pero tal vez en el universo de la soledad rigen horóscopos distintos, con la libertad que ello puede suponer y con su riesgo y tragedia.

Barcelona, marzo 1971.

JOSE MARIA CARANDELL

Plaza Letamendi, 25
BARCELONA-7



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL ROMANCE DEL DADO Y LA RATITA *

No escasean las formas binariamente democráticas de clasificación del mundo: derechas o izquierdas, notarios o hippies, agustinas de aragón o claudias cardinale, partidarios de Joselito o de Belmonte, lectores de Henry Miller o de don Miguel de Unamuno, votantes del exangüe reformador Eugene McGovern o del multitudinario benefactor Richard Nixon, miembros del partido socialista obrero revolucionario popular marxista leninista argentino (término más término menos, la rutilante retahíla es propiedad del corrosivo boxeador Abelardo Castillo) o lectores cejijuntos de Ernesto Sábato, fans o detractores del delgadito Sixto Cámara, racionalista-científico-objetivo-concretos o irracionalista-poético-subjetivo-delirantes... Ensayando liberarnos de tan metódica confusión, Julio Cortázar propone la división de los mortales en famas y cronopios. El fama tiene contraída una vieja deuda con el ardor de estómago, se enorgullece de ser nombrado tesorero en la asociación de vecinos y disputa violentamente su derecho a ayudar a cruzar viejitas de acera a acera al menos una vez al mes; el cronopio posee una antigua independencia con respecto a la tiranía del bicarbonato, suelta con disimulo ratones mecánicos en las reuniones de vecinos (asiste únicamente para cumplir ese deber) y cruza —en brazos— a las viejitas, tarareándoles al oído una melodía de Fats Willer. El fama es sobrio o rígido, y siempre lleva la razón, dobladita y planchada como una servilleta. El cronopio se emborracha hasta mirando árboles, camina por sobre las ideas como si fuera de goma y cuando se encuentra con la razón, piadosamente trata de pervertirla un poco en la taberna o en esa adorable fonda que los famas llaman casa de lenocinio. El fama, siempre propenso a caer en los abismos del Bien, siente mareos cuando escucha el preclaro «slogan» *La imaginación al poder;* el cronopio, extraño ser que casi siempre anda tarareando, cuando obtiene el poder, es decir, cuando le nombran jefe de la oficina de telégrafos,

* Elogio del libro de Juan Carlos Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática.* Editora Nacional, Madrid, 1972.

llama a sus familiares para que le ayuden a hacer figuras voladoras con los impresos de los telegramas y da los recados por teléfono mientras regala globos a los transeúntes hasta que llega la policía a restablecer el orden del mundo. Y ya que en ello estamos, el fama es capaz de redactar vacilaciones tan escasas como la que sigue: «En definitiva, no es a un supuesto desarrollo 'intelectual' a lo que nos debemos: es a una razón sociocultural que, de ninguna manera, es la razón determinada por un fenómeno: el 'boom'. Nos debemos a un momento sociocultural y político que el refinamiento de algunos escritores latinoamericanos, volcados hacia Europa, quieren desvirtuar.» El cronopio, en cambio, redacta historias de terror harto más espirales: «Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.» Hay algunos escribientes que nos cubren de confusión, pues resulta un riesgo asegurar si son cronopios o son famas; véase: «En la alegría, los nervios que actúan no son tanto los del bazo, el hígado, el estómago o los intestinos como los que hay en todo el resto del cuerpo y particularmente el que está en torno a los orificios del corazón, el cual, al abrir y dilatar estos orificios, permite que la sangre que los otros nervios expulsan de las venas hacia el corazón entre en él y salga del corazón en mayor cantidad que de costumbre. Y como la sangre que entonces entra en el corazón ya ha pasado y vuelto a pasar por él varias veces, habiendo ido de las arterias a las venas, se dilata muy fácilmente y produce espíritus cuyas partes, muy iguales y sutiles, son apropiadas para formar y fortalecer las impresiones del cerebro que proporcionan al alma pensamientos alegres y tranquilos» (y al que Dios se la dé, San Pedro se la bendiga: del primero de los textos citados es autor el joven creador Oscar Collazos; del segundo, el réprobo Julio Cortázar; del tercero, el famoso neurólogo René Descartes). El fama cree en el Estado y se siente protegido paseando apaciblemente por entre las estatuas de los parques meticulosos; el cronopio escribe Hestado y hestatua, y él sabe por qué: la reinvención de la hache con fines revolucionarios recuerda un olvidado texto de Vallejo en el que advirtió que Picasso había redescubierto la línea curva. El fama, en fin, carece de imaginación, no canta afeitándose y hace el amor —con metrónomo— una e incluso dos veces al mes, y luego convalece; el cronopio, en fin, tiende a ser lúbrico a manera de mono, silba y hace gorgoritos y visajes cuando se lava la cara y está persuadido de que sin una incontenible imaginación la horrible tensión de este mundo cínico, sanguinario y

pedante acabará produciendo una inmensa desgracia. Por ello, el cronopio ha compuesto un himno a Chomsky; el fama, una oda a Skinner.

El impetuoso lingüísta norteamericano Avram Noam Chomsky ha redactado en los últimos años, además de los sucesivos hallazgos de sus investigaciones sobre el lenguaje, un tentacular número de textos con un protagonista común: su cólera ante la ominosa agresión de sus compatriotas contra el pueblo entero de Vietnam. Chomsky no es un profesional de la política y no padece la ambición de poder: teniendo esto en cuenta obtenemos una más inmediata imagen de su temperatura moral. Fue, creo, esa temperatura moral lo que le llevó a mantener una feroz polémica con el también norteamericano B. F. Skinner. El cual quizá merezca que se le simplifique, pero educadamente vamos a lamentar simplificarlo: a, más que grandes, gigantescos rasgos, Skinner (menos impetuoso que Chomsky y, quizá por ello, autor de menos textos contra esa «guerra sucia» —y tal vez autor de ninguno) es un psicólogo científico, o como debamos llamar a quien elige como tarea la investigación de la conducta humana y quien, simultáneamente, anuncia la conveniencia de controlarla. Es decir, Skinner es una especie de visionario al por mayor que, con una modestia a la que no llamaremos fanática, propone la elaboración de una sociedad feliz, que esté, dicho con sus propias palabras, «más allá de la libertad y la dignidad». Desde luego, ese mundo habrá de ser «científico», «racional», «tecnológico», y se basará en un científico, tecnológico y racional control de las conductas («ingeniería de la conducta» llama Skinner a ese evolucionado espionaje). A la pregunta de quién controlará la conducta de los controladores de conductas en esa «utopía concreta» (con tan sofocada precisión denomina Skinner a su minucioso delirio), nuestro módico psicólogo todavía no ha respondido satisfactoriamente, bien porque desconozca la respuesta, bien porque mantener en la ignorancia a sus corderos sea uno de los requisitos con que cuenta este moderno pastor de multitudes para hacernos felices. Esa felicidad con que nos amenaza Skinner es un Bien que viene de antiguo. Contra tan espantosa y ecuménica dicha se compusieron famosas novelas. El soviético Yevgueni Ivánovich Zamiatin (por el cual Stalin nunca experimentó una particular veneración) publicó en traducción francesa en 1922 su utopía asimismo concreta titulada *Nosotros:* es la alegoría de una forma de pensamiento que se resiste a habitar más allá de la libertad y de la dignidad. Diez años después, el bondadoso y mordaz súbdito inglés Aldoux Huxley publica en su país *Un mundo feliz:* fábula de un he-

roico lector de Shakespeare que, con inconcebible grosería, prefiere el caos de la libertad y el compromiso de la dignidad a la apacible —y algo horrenda— organización tecnológica de un paraíso en donde el control del poder, la ciencia, la política y los sistemas de comunicación están en manos de los mismos apóstoles. En la fecha de publicación de estos libros, ni Zamiatin ni Huxley podían saber a qué extremos de perfección lograría llegar el racionalismo mesiánico, el cientifismo más letal, la tecnología totalitaria, la objetividad desenfrenada y la eficacia eufórica; todo esto fue conociéndose lentamente, de la mano de la información sobre los matemáticos —e inexorables— procesos de Moscú y los matemáticos campos de concentración soviéticos; sobre los mucho más matemáticos e inexorables gaseamientos de millones de judíos en la Alemania nazi —aparte de otros experimentos nazis menormente infames—, y sobre la inmensamente matemática e inexorable explosión atómica que cubrió de muertos a Hiroshima... Entonces, un rebelde conmovedor que había sido policía y librero y maestro de escuela y periodista se sentó a redactar *1984*, su libro más famoso. Lo publicó en el año 1947. Esa ficción, que entre otras funciones entrañables contiene un homenaje al autor de *Nosotros* (el título del libro de Orwell es también el primer centenario del nacimiento de Zamiatin y, como se sabe, no es esa la mayor coincidencia entre ambos autores), refiere proféticamente la asfixia vital en un mundo dividido en tres grandes zonas de poder y cuyos habitantes son brutalmente obligados a disfrutar de una felicidad que no sólo excluye a la libertad y a la dignidad, sino que las persigue por las calles atizándoles con un cinturón decorado con clavos. Menos mordaz que su compatriota Huxley, y mejor conocedor del asqueroso infierno de la política internacional, Orwell ya no puede beneficiarse del humor, por lo que *1984* es simplemente la historia y la denuncia de una inmensa desgracia.

Es «la inmensa desgracia» que venía temiendo el cronopio, ese individuo que reclamaba la primordial necesidad de una imaginación incontenible, o lo que es lo mismo, el derecho a defender la vitalidad del lenguaje, o lo que es lo mismo, el derecho a estos dos no muy acreditados bienes: la libertad y la dignidad. Pues resulta necio pensar que un cronopio pueda desconocer la apretada relación entre realidad y lenguaje, la puntual correspondencia entre opresión y lenjuaje inmóvil, y entre vitalidad y lenguaje veloz. No es casual que en estas citadas fabulaciones que hablan de la opresión, los opresores sean también censores: persiguen al habla imaginativa, sensual, libre (en esos criaderos de obedientes, a un individuo como Cortázar

se le asesinaría a fuego lento, sacándole con una cucharilla muy despacio los ojos y arrancándole cuidadosamente las uñas mientras le cortaban la lengua con lentitud, casi con elegancia: en castigo por escribir hestatua y Hestado) e instituyen un habla ceñuda y descompuesta, minada de solemne anemia y bárbaramente desprovista de su poder reproductivo. «Es sabido —confirma Hermann Hesse en *El lobo estepario*— que nadie escribe tan mal como los defensores de ideologías que envejecen.» Y las ideologías que envejecen, las ideologías que padecen esa horrenda enfermedad climatérica que Curutchet llama «afasia semántica», odian —temen— al habla de la vitalidad, el lenguaje cuyo cordón umbilical desemboca en el porvenir. «No es fortuito —escribe André Fíxel en su sagaz estudio sobre el poeta Horacio Martín (1)— que todo verdadero artista se entregue a una tarea que es un cordón umbilical con el futuro: la re-creación de su lenguaje. De igual modo, no es casual que las instituciones se expresen en un idioma rancio...» Es decir: resulta minuciosamente improbable que un dictador haga un discurso interesante: es inverosímil, es imposible, es un desafío —inútil— a la ley de la impenetrabilidad; el lenguaje vive en lo vivo. «De la herencia surrealista —señala Curutchet— Cortázar no ha recogido la fácil y remanida retórica seudovanguardista de las imágenes gratuitas, sino su lección más original y profunda: la concepción de la palabra como crítica y abolición de todas las fronteras, como libertad en acción.» ¿Y qué es la realidad sino libertad en acción? Lenguaje y realidad son los dos planos de una misma metáfora, esa enigmática metáfora del ser. Afortunadamente, los artistas no tienen la pretensión de aventajar a los creadores de las cosmogonías y las mitologías más remotas; Jean Yoyotte, en un estudio sobre el pensamiento prefilosófico (2), muestra cómo «El postulado según el cual el lenguaje es y hace a la realidad se expresa a menudo en las concepciones egipcias. Decir el nombre es crear plenamente la cosa nombrada». En el mismo volumen, Paul Garelli afirma que «Al igual que los babilonios, los sumerios admitieron la identidad del nombre y la cosa significada. Tener un nombre era sinónimo de existir». Y en su estudio sobre *Gilgamesh,* Agustí Bartra consigna que para los sumerios [¿inventores de la escritura?] «la 'doctrina del hombre' se resumía en un principio fundamental: una cosa sólo existía cuando llevaba un nombre, es decir, el nombre de una cosa no solamente la expresaba sino que era su esencia» (3). El artista del lenguaje —es decir, el artis-

(1) André G. Fíxel: «Resurrección de Horacio Martín», en la revista *Groucho Marx Tribune,* núm. 16, Burgos, 1971.

(2) *Historia de la filosofía,* vol. I. Siglo XXI Editores. Madrid, 1971.

(3) *La epopeya de Gilgamesh.* Plaza y Janés, Barcelona, 1972.

ta— no es, pues, únicamente un creador de habla: es un creador de habla *en el tiempo:* en esa tumultuosa reunión de los siglos y de los mitos (la «palabra en el Tiempo», de Machado; «el lenguaje, que es tiempo sucesivo», de Borges; y Curutchet, a propósito de Cortázar, propone una viejísima y revolucionaria hipótesis: «... y es bastante probable que la función del pensamiento mítico sea complementaria de la del pensamiento racional»). Tiempo total —sin exclusión del tiempo mítico—, realidad, lenguaje, vida: son para el artista un idéntico compromiso. La «afasia semántica» es la leucemia de un habla: para el amante del lenguaje («amante» porque, es obvio, hay también una rima entre lenguaje creador y sensualidad y entre lenguaje frígido y represión sexual), para el amante del lenguaje, para el artista, el lenguaje es un vasto ademán del absoluto, un gesto infinito, una cosmogonía, un misterio majestuoso. Esa es la causa de que los artistas sientan un respeto muy moderado por la definición del lenguaje que afanosamente propone Ivan Páulov: le llama «segundo sistema de señales»: es bien poco, parece una miseria. Los cronopios no están conformes. En cuanto al «primer sistema de señales» (o lenguaje de los «reflejos condicionados»), raro y miserable es el cronopio que no vocifera su admiración hacia Páulov por ese descubrimiento que tanto ha ayudado al conocimiento de los perros, e incluso de los hombres. Pero, a fin de recordar a los fisiólogos de miras mayormente ecuménicas que Ivan Páulov no fue un fanático, y que por tanto convendría que moderasen el mesianismo de sus dogmas de probeta si es que van a seguir llamándole maestro, no escasean ciertas simpáticas llamadas de atención. Una de ellas se atribuye a un comentarista de Skinner: aterrado por esa felicidad solapada con que nos amenaza nuestro atareado ingeniero de la conducta, somete a nuestra consideración esta iconoclasta escena de laboratorio: Dice Skinner a uno de sus colegas: «Mediante el control de sus reflejos condicionados he conseguido de esta rata una conducta completamente racional. Con un sistema de castigos y gratificaciones logro que, cuando quiere comer, apriete esta palanca.» «Fascinante...» —susurra, aletargado de veneración, el joven y prometedor colega; y ha pronunciado «fascinante» no porque sea lector de Forges, sino porque es un cursi. Entre tanto, la rata platica con una compañera, que anda por allí jugando a olvidar la salida del laberinto: «¡En el bote, Hamelina, tengo a Skinner mismamente en el bote! ¡Parece mentira, tan grande y tan formal...! Abre bien las orejas, Hamelina: empujo a esta palanca ¡y el sabio de la bata me da queso! ¿Captas la cuestión?» «¡Fascinante!» —exclama Hamelina, toda llena de gafitas en la nariz, como los adorables sobrinos de tío

Forges. Ambas ratitas, el empavorecido comentarista de nuestro profeta de las palancas, Forges, Julio Cortázar, Juan Carlos Curutchet y yo tenemos —se diría— una para ingenieros digna de estudio conducta de cronopios.

«Las historias de cronopios —dice Curutchet en este libro— resultan fundamentales para comprender el sentido de la obra de Cortázar porque no sólo son adjetivamente una programática declaración de principios. El lector puede considerarlas como una suerte de manifiesto que preconiza una metodología de la rebelión.» «Se trata —anota el autor en otro lugar de su libro— de superar, o incluso abolir, la hipnosis de lo racional.» Es decir, se trata de intentar abolir esa temible conducta que llama racionalidad al autoritarismo, se trata de intentar abolir esa literatura bostezuela que denomina objetividad a su frigidez, se trata de remontar esa tenebrosa «afasia semántica» que, bien claro está, quiere asesinarnos a todos. Para liberarnos de esas lentas pero también horrendas ejecuciones, recurrimos, entre otros, a Julio Cortázar, un poeta en el cual «la palabra surge concebida como crítica de la literatura; y la literatura, como crítica de la enajenación». Se trata de elaborar un lenguaje que ayude a descubrir, y a desenmascarar, a la enajenación bajo el disfraz de racionalismo, de certidumbre —racionalismo y certidumbre en estado de desenfreno, funcionando a una velocidad homicida. ¿Por qué no un poco de sosiego? «A cada afirmación —anota Curutchet comentando *Rayuela*— sigue una carcajada, a cada intuición, una duda; a cada seguridad, un desconcierto.» Esas vacilaciones no aluden en Cortázar a ningún tipo de doblez, desánimo o apocamiento intelectual; es el rechazo de esa actitud típicamente de derechas que empequeñece a la reflexión hasta convertirla en certidumbre y que encubre a la soberbia y a la crueldad; es la humildad —orgullosa— de todo auténtico revolucionario de la literatura; es la serenidad de todo verdadero crítico. «Su actitud en sí es ya crítica —indica Curutchet—. Cortázar impugna la racionalidad corriente precisamente en razón de su inanidad [y, añadiríamos, de su carácter monolítico y amenazador] y a la vez postula la complementariedad del pensamiento mágico y el pensamiento racional. La búsqueda de una síntesis similar está en la raíz misma de toda la gran literatura de nuestro siglo.» Es la gran literatura que no olvida nunca que el irracionalismo desaforado y el racionalismo desaforado son chulerías gemelas, si es que no son siamesas: ambas, explícita o clandestinamente, se afanan en la misma cosa: la destrucción, el crimen. En un horrible mundo sofocado y amenazado y envilecido y descompuesto por dos formas de certidum-

bre igualmente homicidas, Cortázar nos certifica libro tras libro, con un humor casi siempre conmovedor porque se ejerce desde una rara especie de desesperación cortés, el sagrado derecho a la desobediencia. Es esto lo que hace que su obra —cito a Curutchet— «desencadene la nostalgia de la verdad». «Cortázar —prosigue— no ha hecho otra cosa que redactar uno de los alegatos más violentos de toda la literatura moderna contra los abusos de una razón prostituida, contra un mundo que niega la imaginación y el instinto y abre para toda rebeldía un porvenir incierto de nihilismo y autodestrucción».

El crítico anglosajón George Steiner comienza uno de sus libros con estas palabras: «La crítica literaria debería surgir de una deuda de amor» (4). No conozco a nadie que ame la obra de Cortázar más de lo que la ama Juan Carlos Curutchet. No sólo porque los cronopios tienden a admirar en voz alta a su apacible patriarca. También, porque ama en general a la literatura, porque ama a la palabra. Conocí a Juan Carlos Curutchet hace siete años, por correspondencia; me escribía cartas monstruosas, no sólo porque su caligrafía era un desafío contra mis romotos ejercicios de dibujo, sino también porque solía acabar aquellas cartas dieciséis páginas después del principio. Por entonces escribió y publicó un libro sobre novela española contemporánea (5). Cuando vino a España y comprobó que a su libro le faltaban estudios, capítulos, análisis fundamentales, escribió otro libro casi para refutar el anterior. Ese segundo libro, por ahora sin refutación, está a punto de aparecer en Montevideo (6). Esta capacidad de decisión y de abundancia en Curutchet vertebra todas sus formas de relación con la realidad. Por ejemplo, es capaz de huir de una mujer con la misma saña que pone en perseguirla: hace años se enamoró de una austríaca y, desobediente casi hasta el rencor, renunció a los consejos de todos sus amigos y se casó. (Quien redacta estas líneas fue pacientemente su padrino de bodas.) A la austríaca resultaron molestarle los libros, las botellas de vino, los gatos (nuestro crítico es un experto en el apareamiento de gatos de ambos sexos), la literatura, la poesía, la ciertamente insufrible disposición de su marido para no parar jamás de hablar ni dejar a los otros, la insumisión de su compañero con respecto al ahorro, los arrogantes horarios del vate, las reuniones de amigos en la beneficiosa madrugada y, en general, la maravillosa vida de los cronopios... y entonces Curutchet huyó al Canadá y allí se ganó a pulso su primer divorcio. En Canadá se hizo

(4) En *Tolstoi o Dostoiewski*. Ediciones Era, México, 1968.
(5) *Introducción a la novela española de postguerra*. Editorial Alfa, Montevideo, 1966.
(6) Se publicará en la misma editorial con el título *A partir de Luis Martín Santos*.

una fotografía abrazado a un leopardo, amó mucho a las profesionales (a las cuales él, con implacable y conmovedora cursilería, llama «hijas de la noche») y llegó a ser el gerente de una boite en donde sucedían todo tipo de ceremonias, excepto las religiosas. Antes, para perfeccionar su francés había sido lavaplatos en Francia; para perfeccionar su inglés había sido lavaplatos en Londres; y en Madrid, harto de disentir interminablemente con el director de una revista literaria en la que trabajaba, se alistó con los albañiles, ocupación a la que tuvo que renunciar porque contribuía con notable premura a la concienciación de sus compañeros, y el patrón, con igual premura, le agradeció los servicios prestados: al capital, a la arquitectura y a la revolución. En otras palabras: el autor de este libro es un individuo radicalmente desobediente que ama radicalmente a la vida y que ama radicalmente esa forma de vivirla que es la literatura desobediente y vitalista: esa es precisamente la causa de que haya escrito un libro sobre Julio Cortázar. Un día renunció al Canadá y a sus hijas de la noche, renunció a Londres, París, los leopardos, la albañilería y otras emocionantes universidades, y renunció a las fastuosas ceremonias de aquella boite en Montreal; y regresó a Madrid, se encerró en un departamento de la calle Lucio del Valle (que había pertenecido a otro notable golfo: ¡si las paredes hablaran, Fabio!) y no salió sino con su libro sobre Cortázar, relativamente terminado, debajo del brazo. Todo ese tumulto vital, tan abarrotado de viajes, vino, leopardos, mujeres, gatos, literatura, boites y horrendas noches de Montreal, pudiera hacer pensar en un libro desordenado. Nada tan avinagrado como esa deducción. De Curutchet (ya lejos del leopardo, ¡pero ahora existe una reciente fotografía en la que puede vérsele en estrecha relación con un búho!) debe afirmarse lo que él ha dicho del protagonista de su libro: «Cortázar puede pensar con la engañosa desenvoltura de un cronopio, pero a la hora de escribir, su inaudito rigor es el de un matemático o un miniaturista medieval». Este libro, escrito con un amor de miniaturista del análisis literario, no carece de un minucioso olvido y alguna que otra ligereza. Un ejemplo de lo segundo: «En una palabra, hay una contradicción flagrante entre el tema del relato [«El perseguidor»] y la forma en que éste ha sido escrito.» En cuanto al olvido: Curutchet no ha analizado la poesía en verso de Cortázar, ni ha analizado los dos libros-collage; es decir, ha eludido examinar esos actos literarios cortazarianos, por otra parte tan visibles y significativos, y ha eludido, así, examinar de qué modo y hasta qué punto la presencia de esas formas dentro del conjunto de estructuras de la expresión que Cortázar elabora y propone contribuye a hacer más dialéctica y libertaria a su poética: esto es, más

revolucionaria. En el libro de Curutchet se advierte la estridente ausencia de un par de capítulos que señalasen esa cuestión y le diesen la importancia que tiene. Pues bien: Curutchet ya está escribiendo otro libro para omitir esa omisión, como ya hiciera con respecto a su primer libro sobre narrativa española. Se trata, pues, de un escritor que reescribe sus libros cuando los juzga insuficientes. Hay afanes peores: el de mantener con perpetua ofuscación los viejos errores, o el de negar las omisiones un año tras otro, hasta morir en el sudario de las cuentas pendientes. Curutchet no negará su olvido. Pero, ¿se trata de un olvido? Hace tiempo que sospecho otra cosa: lo que hace este hombre es amontonar deliberadamente omisiones para tener el inmediato pretexto de escribir otros libros (7). Hay un secreto que explica estas manipulaciones enigmáticas: Juan Carlos Curutchet es un depravado: goza escribiendo. Nosotros gozaremos leyéndolo. Porque se trata de una literatura, de una crítica, edificadas desde el placer. Cortázar, Curutchet, son individuos que «desencadenan la nostalgia de la verdad»: el supremo placer intelectual. Cortázar ha desencadenado esa nostalgia diciendo que no en varios libros de creación (un creador que no dedique al menos uno de sus libros a decir que no, es un error de la literatura, es un impostor, es un calígrafo). Curutchet ha desencadenado esa nostalgia diciendo que sí en su libro de crítica (un crítico que no dedique al menos uno de sus libros a decir que sí, es una enfermedad de la literatura, es un resentido, es un venal). No, a la cultura opresiva y a la vida indigna. Sí, a la literatura tentacularmente revolucionaria. Ese juego pendular y complementario hace que este libro, que se llama, y no de manera aturdida, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* sea una defensa de la literatura que no está más allá de la libertad y la dignidad y que tampoco se queda a mitad de camino. Una defensa digna y libre de una literatura digna y libre.

---

(7) «El presente trabajo responde a una finalidad bien concreta: refutar la [propia] opinión que definía al cuento 'Todos los fuegos el fuego', como un *divertimento* puramente intelectual. A esta refutación seguirán dos estudios: sobre *Ultimo round* y *La vuelta al día en ochenta mundos* el primero, sobre *Pameos y meopas* el segundo. Estas notas poseen, pues, un claro sentido reivindicatorio. En el siglo pasado, un ecuatoriano ilustre, Juan Montalvo, acometió la empresa de redactar los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.* Menos ambicioso, este arrepentido crítico de Cortázar se ha contentado con empezar a redactar los capítulos que se le olvidaron a su propio libro.» Estas líneas pertenecen al ensayo «Julio Cortázar, cronista de las *eras imaginarias*», que Juan Carlos Curutchet ha entregado recientemente para su publicación en una revista norteamericana. Con ese pretexto, Curutchet inicia una serie de nuevos capítulos de su libro, que alcanzarán el número de cuatro: uno de interpretación y desagravio de "Todos los fuegos el fuego", otro sobre los dos *libros-collage*, otro sobre *Pameos y meopas,* «y por último, una recapitulación general». No hay ninguna garantía de que en esos nuevos textos el autor no omita el estudio de algunos datos fundamentales, para redactar más tarde otra media docena de capítulos y de refutaciones, llenos unos y otras de omisiones no indignas de refutación.

«¡Bravo, bravo!», gritó el leopardo: «¡Ese es el Curutchet que yo conocí en Montreal! ¡Usted, amigo, tiene talento!» —me aseguraba felinamente, dándome tumultuosos manotazos en la espalda y arañando con la otra garra mi crugiente modestia. La Pantera Rosa miraba al leopardo con los ojos entrecerrados, «absorta de concupiscencia». En esto, el famoso primo de Cortázar llamado el Beto, encantado por aquella frase de mi artículo que dice que Cortázar nos certifica el sagrado derecho a la desobediencia, me pasó con disimulo un pequeño papel que yo imaginé octavilla y que no dejaba de serlo: era un relato de Julio Cortázar, y cuando acabé de leerlo en voz alta se comprobó que decía así: «Ese era un dado egocéntrico. Cayera como cayera, siempre caía de cara, y con la misma sonrisa entonaba: soy yo, soy yo. Le hacíamos las mil y una al pobre dado: lo lanzábamos desde el balcón, adentro del plato de sopa, o justo antes que se sentara tía Albertina (105 kilos) lo poníamos sobre el banco. Los insultos de tía no nos incumbían, se los cargábamos al dado. Pero igual, volviamos a arrojarlo y zácate, caía de cara y dale cantar: soy yo, soy yo, soy yo. Una vez al Beto se le ocurrió limarle las aristas. Estuvimos como dos días sin parar hasta que quedó hecho una bolita. Vamos a ver si ahora cantás, dijo el Beto, y lo lanzó sobre las baldosas del patio. Apenas tocó el suelo, el dado empezó a decir: puta que te parió, puta que te parió. Y continuó rodando sin parar y meta cantar: puta que te parió, puta que te parió, puta que te parió...» «¡Pero qué dado tan encantador!», clamó suavemente, con abundante lenocinio en la voz, la ratita desobediente, emergiendo desde la remota tía Albertina y acompañada de Hamelina y del avieso Forges. Y añadió: «Dime cómo te llamas, majo...» El dado, abalanzándose hacia ella y citando una frase famosa de *La casa de Bernarda Alba,* susurró: «¡Me llamo Paredro! ¡Ven que te tiente!» Lo que siguió ya era el delirio: se abrió sola la puerta y apareció Gilgamesh majestuosamente rodeado de hijas de la noche, todos ellos salmodiando a coro en quechua cantos ceremoniales; Sixto Cámara, acompañado de Manolo Vázquez Montalbán, preparaba una sangría en una infinita cazuela, y cuando ambos levantaron un vaso junto a la araña luminosa para ver el líquido al trasluz, oímos el piano de Fast Willer que sonaba como una risa del iconoclasta Henry Miller: el cual tiraba de una tartana sobre la que Willer y su piano viajaban despacio, sonando los dos como la fruta y el orgullo, y al llegar al centro de la habitación, que se había convertido en algo enorme y lleno de luz y palaciego, Miller detuvo la tartana, hozó un santo beso sobre la cubierta de un ejemplar del memorable tratado que le llaman *Vida sexual sana,* y empezó a perseguir hijas de la noche con incalificable velocidad,

imitando en esto al leopardo y a la Pantera Rosa: que se perseguían mutuamente a manera de animales salidos; y cuando Willer inició el acompañamiento de la portentosa canción de bodas que ahora recitaban Gilgamesh y las hijas de la noche, vimos todos cómo el dado Paredro y la ratita desobedientes se besaban en la boca en señal de matrimonio. Inútilmente, Cortázar trataba de apaciguar el ruido de risas y felicitaciones y grititos orgásticos, con intención de tocar la trompeta; Curutchet gimoteaba porque no lo dejaban hablar más que de un modo equitativo, pero con disimulo se bebía todos los vasos de sangría que Sixto Cámara le aproximaba con silenciosa rapidez; y Fernando Savater leía a gritos a los recién casados bárbaros versículos de los maestros del tomismo, e incluso de Zubiri, con delirante unción y respeto fastuoso; Chomsky y el Beto cambiaban impresiones sobre la cartilla militar, Miller refería a Abelardo Castillo su versión de los hechos, Fast Willer sudaba impetuoso asomándose a la sangría..., y de repente oímos el primer delicado aullido de *Slam Slam Blue:* era *Bird,* era *Bird* lleno de amor, *Bird* con la cara cubierta de lágrimas, recostado contra la pared, negro, triste, inmortal.—*FELIX GRANDE (Alenza, 8. MADRID).*

LA CONCIENCIA HISTORICA EN JORGE GUILLEN

1. ENLACE CON EL TEMA

Hace tiempo que se abre paso en mí la convicción de que un buen módulo para valorar una obra literaria —de pensamiento— es responder a esta cuestión: ¿qué grado de conciencia histórica la anima? La cuestión es válida para toda obra literaria, incluso para las historiográficas, pues nada es el historiador sin una viva conciencia de presente.

Si se me permite el neologismo, llamaría a esta condición de la obra literaria o de pensamiento *presentalidad,* es decir, la aparición en la temática de la obra personal de la meditación sobre el acontecer histórico. Debo añadir que llegué precisamente a esta conclusión leyendo, sosegada y analíticamente, las obras fraternas de Pedro Salinas y de Jorge Guillén.

Por ejemplo, de la misma manera que la visión teológica y teleológica de Teilhard de Chardin no alcanza su plena fuerza hasta que no centra el concepto del acontecer, también es verdad que en la poesía de los dos escritores citados la plenitud de sus versos, la madurez de su pensamiento, que Guillén deseaba fuera humana, cuan-

do decía que de lo contrario era imposible toda poesía (*Lenguaje y poesía* [1959, 1962] 1969: 190), así no hay verdadera poesía, ni saliniana ni del otro, hasta que el dolor por los acontecimientos vividos ensancha todavía más el horizonte moral al que dirigen sus meditaciones.

Por si a mi convicción faltara algo para acendrarla, vino a mis manos ha poco el maravilloso prólogo de Joaquín Casalduero a la antología que de su propia obra ha hecho Jorge Guillén (*Obra poética. Antología.* Madrid, 1970), y en el que leo:

> Desde 1936 no hay inconsciente que intente estar por encima de las circunstancias; nuestra tragedia es que tampoco podemos estar a la altura de las circunstancias; ya es bastante si logramos agarrarnos a algo que nos permita no ser arrastrados en el remolino que parece ha de hundirnos a cada instante. Jorge Guillén se ha salvado con su voluntad de vida y su esperanza y su fe. *Cántico,* a partir de la tercera edición, recibe un subtítulo: *Fe de vida,* es el momento en que el poema tiene que dar entrada a la injusticia y el desorden, a la enfermedad y a la muerte. Tanta negación choca contra esa fe en la vida, en el orden y en la creación, en el orden de la creación.
>
> *Clamor* desde el primer momento va acompañado del subtítulo: *Tiempo de historia.* En otra ocasión he explicado lo que es el idealismo de *Cántico* y de su época, como expliqué lo que había que entender por poesía pura. Al futuro estudioso de la poesía guilleniana no le será difícil explicar cuál es este Tiempo y esta Historia, cómo se acerca Jorge Guillén a la historia, cómo siente la historia y el tiempo, y nos recordará seguramente al «absoluto presente» de *Cántico,* tan próximo al de Gabriel Miró, y con el cual hay que relacionarlo; además, citará estos versos de 1928:
>
> *¡Bodas*
> *Tardías con la historia*
> *Que desamé a diario!*

Me parece inevitable que fijemos nuestra atención y, cietarmente, no de manera ocasional, en la primera de las frases que de Casalduero acaban de ser citadas; y la considero tan importante tras su aparente sencillez que deseo repetirla para morosos: «Desde 1936 no hay inconsciente que no intente estar por encima de las circunstancias; nuestra tragedia es que tampoco podemos estar a la altura de las circunstancias.»

El mismo Casalduero lo ha resumido todo, en una frase en la que define con rara exactitud a Jorge Guillén, en el mismo prólogo citado:

> Una existencia en relación con el mundo y los hombres... Su característica más importante es que recobra al Hombre en la Tierra.

y, en verdad, que no puede haber logro más histórico; de condición

más historiológica, diremos más enfáticamente, pero también de manera más expresiva.

2. HISTORIZACION DEL PENSAMIENTO Y DE LA CONCIENCIA

Como con este artículo pretendo ir centrando mi pensamiento ante un hecho que enuncié al principio —la importancia de la conciencia histórica para el valor de una obra literaria de una sociedad—, parece que me urgen palabras nuevas, como esta de «historización». Pero ¿cómo poner el énfasis en la intensificación amorosa en el estar en el presente, que es, para el poeta (Salinas, Guillén, Miró, por ejemplo) aceptar vivir «dentro de las circunstancias», y no por encima de éstas?

Ahora bien, en el caso de españoles que viven, casi desde siempre ya, fuera de España, esas circunstancias tienen una doble vertiente; aquéllas, primeras, que, inevitables, les aconsejaron permanecer fuera o lejos, y las que, segundas, desde dentro, politizaron la significación intelectual de los que eligieron el exilio. Exilio que el tiempo ha ido atenuando. Entre las primeras, es evidente, está el hecho indeleble de 1936, hecho y fecha que, por cierto, está mucho más vivo en los de fuera que en los de dentro, porque nunca la situación de peregrino fue consejera de olvido; si lo fue, y siempre, la confortabilidad interior, que —contra toda conciencia histórica—, se quisiera presente eterno.

Me pregunto, al llegar a este punto, si el alejamiento no habrá servido, muchísimas veces, acaso siempre, de estímulo intelectual, porque —tenemos que reconocerlo—, hoy necesitamos del pensamiento florecido, fructificado en ausencias; necesitamos, por ejemplo, de la visión de España salida de la mente de Sánchez-Albornoz, de aquella otra diferente que nos viene de las manos de Castro, y las necesitamos, a estas dos, acaso, y sin acaso, porque dentro no encontramos apenas nada que sea convincente, nada que realmente haya servido de estímulo para concienciar históricamente nuestro vivir, nuestro talante.

Quiero recordar aquella frase de Pirenne que cuenta Bloch: «El historiador debe interesarse, ante todo, por el presente»; y quiero recordarla porque viene a definir, con perfección adecuada, lo que he dado en llamar «historización» del pensamiento, concretamente, en Jorge Guillén. Esa historización tiene todas las características de la auténtica conciencia, del auténtico vivir histórico: tiene un pasado, un presente —aciago—, que han modelado el futuro, que siguen modelándolo. No sólo *es hoie et nunc,* sino, además y sobe todo, *cras.*

El *cras hesternum,* el mañana del ayer, del latino Persio Flaco. Esta continuidad sin solución del tiempo vivido se hace historia:

Mi ser es vivir acumulando,

por tanto, la historia es acto, es acción, es creación.

Ahora bien: ¿qué tierra preparada ofrecía la creación para que sobre ella cayera —pródiga— la lluvia —fecunda— de la conciencia histórica?

3. PREDISPOSICION

Una de las características internas de la obra de Jorge Guillén que la predisponen a recibir, para colmar su perfección, la conciencia histórica es la inicial concepción de la obra literaria como progreso de crecimiento en profundidad; los cuatro estadios de *Cántico:* 1919-1928, 1928-1936, 1936-1945, 1945-1950, consumada evolución con *Aire nuestro* (1928-1967).

Como la obra de Salinas, que también es evolutiva, como he dicho en otro lugar, la mejor figura geométrica con que podríamos representar la obra guilleniana, es la espiral, porque a la par que se desenrolla en el tiempo, también puede decirse que se va asumiendo a sí misma, hacia dentro, hacia el punto cumbre, decisivo, último, ya que, en la obra literaria es imposible el crecimiento en anchura si no se da paralelamente la búsqueda de la unidad de todos los pluralismos que hacen posible el crecimiento en el tiempo. Hasta tal punto el tiempo, aporía de la Historia, es necesario para esta índole de obras o para las obras concebidas como lo fue la de Guillén.

Unas veces con más nitidez, otras de manera más oscura, en esa evolución en espiral —hacia dentro y hacia fuera, simultáneamente— se puede señalar un punto en el que la actitud del intelecto del poeta cambia de procedimiento; es aquel momento en el que al acopio de realidades sucede la meditación sobre su pluralidad. Y ya que hablamos de la historización del pensamiento, de la poesía de Guillén, tendremos que señalar como fecha 1936; ya lo hicimos; en cambio, por aludir a Salinas junto a Guillén —la única amistad perdurable del grupo del 27—, la fecha en la que el pensamiento del madrileño se acendra en reflexiones es *Largo lamento* (1939) y *El contemplado,* del mismo año, si bien aquel primer libro saliniano sólo ahora acaba de ver la luz *(Poesías completas,* Barral, 1972).

A ese momento axial de la obra literaria alude Salinas en el primer poema de *Todo más claro* (1949) («Camino del poema»):

Al principio, ¡qué sencillo,
más adelante, qué claro!
No era nada, era una rosa...
... ...
Hermosos, sí, los sentidos,
pero no llegan a tanto.

Hay otra cosa mejor,
hay un algo,
... ...
Un algo que inicia ya,
muy misterioso, el trabajo
de coger su flor al mundo...

Pero ese momento, giro de la rosa de los vientos, supone, ante todo, en primer lugar, una capacidad de aprehensión mayor de las realidades de la Tierra; capacidad o fuerza que no nace ciega y sin sentido, sino con finalidad: descubrir el sentido del devenir, como bien claramente dicen estos versos de Guillén:

... Y el tren, hacia su meta lanzándose, corriendo
—Mirad, escuchad bien—
Acaba por fundirse en armonía,
Por sumarse puntual, sutil, exacto,
Al ajuste de fuerzas imperiosas,
Al rigor de las cosas,
A su final, superviviente pacto.

Ese «rigor de las cosas», «su final», no es otro que llegar a ser —y esta aspiración, ¿no es una de las matrices de toda nuestra tradición literaria?—; *llegar* a ser, tomar posesión de sí mismo, dominar la vida íntima, dominar por el conocimiento toda la Creación:

Frente al perenne fondo
Que también para Sancho se articula
Como una creación;

o también:

Siento sed. Mi boca busca
Con una tensión de urgencia
Límpida corriente brusca,
Frescor en su violencia
Que ahonde hasta la razón
Del ser...
Necesito
Mundo, lo otro, mi pan,
Tantas cosas que ya están
Tendiendo hacia mí su grito.

Casalduero sale al paso de mis afirmaciones, aseverando a su vez: «La unidad de la obra guilleniana la encuentro en la afirmación vital del ser, primero; en la situación del ser en el mundo, después; por último, en la salvación del ser del naufragio filosófico, moral y social de nuestro siglo XX» *(loc. cit.,* 18). Por mi parte, resumo: conciencia histórica en el vivir diario, primero; sentido de la responsabilidad histórica de la obra hecha, por hacer, haciéndose, segundo.

Jorge Guillén —y Salinas— se insertan en la historia, trabajando; sus versos son historia; ellos vivieron históricamente, hacia dentro. Por eso son los dos poetas del 27 —o del 20, como gusta decir Guillén— que mejor aprovecharon el amor hacia la tradición literaria española; por eso fueron los dos poetas del 27 que más hicieron avanzar el conocimiento poético en lengua castellana expresado.

4. LAS TESELAS DE LA CONCIENCIA HISTORICA EN JORGE GUILLEN

Si Guillén, una y mil veces, ha escrito que es imposible una poesía que no sea humana, nada más lógico que la primera tesela con la que empieza a construir su conciencia de vivir en el tiempo, ese tiempo que «se enriquece, se desgasta» («El pan nuestro»), sea concebir el hombre —y la Historia, quehacer— no como una entidad conclusa, sino como una realidad que fructifica en posibilidades realizadas, «mientras está flotando / bajo el sol del océano / la posibilidad / de ser —ya más, ya menos— / Hombre, de veras hombre» («Homo»). Y de la histórica, del acontecer, nos dice que es «Hacia un posible más allá del caos, / van los días del hombre valeroso» («El pan nuestro»).

Teselas que se convierten en suficientes razones, en número, en densidad, como para poder comprender el contrapunto de agonía, de angustia que matiza la conciencia histórica de Jorge Guillén: «No, no es posible recoger todos los escombros. Hay demasiados. Y así quedan entre el horror de la luz y una vida cotidiana...

«Hórridas ruinas sin belleza. Ruinas con el temor de no ser ni su angustia, junto al frío infernal que dispone el Arcángel» («Ruinas con miedo»).

A veces, la voz que está acostumbrada a cantar, que nos tiene acostumbrados a su canción, se hace grito, tenso, doloroso, casi callado, casi mueca:

Feroz, feroz la vida,
Tras su esperanza siempre («Guerra en la paz»).

La «esperanza», ese ritornello del pensamiento, y del ánimo, de Jorge Guillén viene todavía a poner un poco de sordina en la angustia. Pero bien es verdad que ésta no acaba de estallar, ni siquiera como rosa negra y trágica, rosa nocturna, porque tras la angustiada conciencia histórica de Guillén siempre hay una voluntad de acción, hay la viva, la vívida esperanza de que es posible siempre algo; por eso podemos leer en «Despertar español»:

En el gran desconcierto de una crisis
que no se acaba nunca,
Esa contradicción que no nos deja
Vivir nuestro destino...
... ...
Ay, patria,
tan interior a mí...
... ...
Un mundo bajo soles
Y nuestra voluntad.
Paso ha de abrirse por las nuevas sangres
Incógnito futuro
Libérrimo.
¿Vamos a él? El es quien nos arrastra
Rehaciendo el presente
Fugaz
Mientras confluye todo por su curso
De cambio y permanencia,
España, España, España

JOSE VILA SELMA (Félix Boix, 6. MADRID).

ESTUDIOS SOBRE REVISTAS Y DIARIOS ESPAÑOLES *

No incurramos en la superficialidad de comenzar nuestro trabajo llamando la atención sobre la importancia de la revista y el diario para conocer la vida social y literaria de un país. Esta importancia ha sido

---

* Este trabajo es un panorama rápido de las labores hemerográficas más notables recientes y lejanas. Llegarían a cerca de doscientas las notas que habría que incluir para darles a estas páginas toda su utilidad bibliográfica, lo que no hemos creído conveniente hacer ni aquí ni ahora. En mi introducción a *Biografías de revistas literarias y periódicos* —selección de artículos escritos por diversos autores, la cual pronto irá a las prensas—, me demoro mucho más y doy las referencias necesarias. También en un trabajo que se publicará en el *Homenaje* a Rafael Pérez de la Dehesa contribuyo con unas páginas que amplían lo que aquí digo de revistas literarias.

reconocida y refrendada por todos, cuyos testimonios formarían una larga ringlera de citas.

No ha venido apareado este reconocimiento, no obstante, con una intensidad de trabajo conmensurada. Todavía hoy nuestros diarios y revistas siguen, en su inmensa mayoría, sin estudiarse. Son infinitas, pues, las labores que aún esperan la mano y el pulso valientes de los operarios de las letras, sin que las tiradas de nombres que más abajo incluiré deban desazonarnos.

Las investigaciones sobre estos ubérrimos predios han tenido en España dos épocas: una, al final del siglo XIX; otra, la que ahora convivimos. En el último tercio del siglo pasado —con un ímpetu que trasciende a los primeros años del presente—, los trabajos sobre periodismo son muchos. Son familiares a todos los que han tocado estas cuestiones —muy pocos, por cierto— los nombres, por ejemplo, de Criado y Domínguez, Hartzenbusch, Asenjo, E. González Blanco, Gómez Imaz, Pérez de Guzmán y otros. Fueron hechos esos trabajos por los propios periodistas, pero también por bibliotecarios e investigadores; entre éstos, es menester señalar a los investigadores locales. De hecho, la historia del periodismo provincial pertenece casi por entero a los afanes de esos años.

Hoy renacen estas inquisiciones con pujos nuevos. Baste hacer constar las calas que William L. Fichter hizo sobre el periodismo de Valle-Inclán, Pérez de la Dehesa sobre el de Unamuno e Inman Fox sobre el de Azorín. A ellos hay que aunar los nombres de Urrutia, que ha trabajado con Baroja (también con Unamuno), Gamallo Fierros (con Maeztu) y Sergio Beser y L. Bonet (con Leopoldo Alas). Las actividades periodísticas de Galdós, por cierto, se hallan entre las más conocidas, pues las han estudiado Shoemaker, Hoar, Berkowitz, Cardona, Bravo Villasante y Schraibman. No se han descuidado tampoco las de Miguel Hernández. Sería muy larga de hacer la lista de artículos prácticamente desconocidos que los citados investigadores, y otros que no tenemos espacio de citar, han rescatado de los anaqueles desvaídos de las hemerotecas, las cuales, dicho sea de paso, pero taxativamente, todavía poseen, aunque si muchos lectores, muy pocos investigadores.

También se explora desde recientemente la presencia de escritores en ciertos diarios y revistas. Aquí la enumeración completa no se haría difícil. José Luis Cano y García Blanco estudiaron a Azorín y Juan Ramón, respectivamente, en *Vida Nueva,* Alonso Cortés a Clarín en el *Madrid Cómico,* Salper de Tortellá a Valle-Inclán en *El Imparcial* y Granjel a Ramón en *Prometeo.* Muy iluminadores han sido los estudios de Cyrus De Coster sobre Valera en *El Contemporáneo* y Díaz Taboada

y J. M. Rozas sobre Bretón en *El Correo Literario y Mercantil*. Menos flamantes cronológicamente son los de Hespelt y Cossío, el del primero sobre Alarcón en *El Látigo*, y el del segundo sobre Lista en *El Censor*.

Entre las faenas más fructíferas que últimamente se han realizado se halla la efectuada por Domingo Paniagua sobre las revistas del 98, a pesar de lo esquemático de su recorrido. Fue Guillermo de Torre, en un artículo suyo aparecido en *Nosotros*, quien llamó la atención, en 1941, sobre la incuria en que dormían esas revistas y las sustanciosas promesas que ofrecían. Luego Bleiberg y Geoffrey Ribbans compusieron sendos artículos ampliando sus perspectivas; también Díaz Plaja trabajó en ello en su libro sobre el Modernismo. El de Paniagua, que ahora posee un segundo volumen sobre el ultraísmo, vino a llenar lagunas importantes, pero aún queda mucho que hacer. Por conductos privados, por ejemplo, sabemos que una editorial madrileña ha encargado la biografía, la confección de índices y, creemos, la reproducción, en algún caso, de revistas como *Electra, Arte Joven, Juventud, Revista Nueva, Germinal, La Vida Literaria* y *Helios;* es decir, algunas de las revistas más notorias del 98.

En la cima de estas faenas hay que colocar la ejecutada bajo el amparo del Consejo Superior, en donde se han publicado los índices de dieciocho revistas, la mayoría del XIX. Esta Colección —Colección de Indices de Publicaciones Periódicas— es de una importancia que no se puede machacar demasiado. De revistas del siglo XX, en esta colección se han impreso los índices de *Ateneo, Revista de Occidente, Revista de Estudios Hispánicos* y *Cruz y Raya*. Es una lástima profunda que estas publicaciones se interrumpieran, aunque la impresión de los índices de veinticuatro diarios madrileños del XIX, dirigida por Simón Díaz, cerró con un brochazo espléndido —esperemos que sólo por el momento— dicha colección. Simón Díaz es, por cierto, la persona que más impulso ha inyectado a estas materias y su labor de cátedra puede compararse a la de escuelas enteras de periodismo. Necesitaríamos mucho sitio para destacar todos sus menesteres.

No son estos índices los únicos. Tortajada y Amaniel elaboraron los de las revistas del Consejo; entre ellas se hallan *Acanto, Arbor, Cuadernos de Literatura Contemporánea* y la *Revista de Ideas Estéticas*. También se han confeccionado otros índices en tesis de licenciatura, en las propias revistas y en publicaciones aparte. Del siglo XVIII tenemos los del *Diario de los Literatos, Espíritu de los Mejores Diarios* y *El Correo de Madrid o de los Ciegos*. *Hora de España, Jerarquía* y *Acción Española*, por citar revistas ideológicas, también gozan de índices, como también *El Pensamiento, La Alhambra, El Omnibus Literario, El Jorobado,*

El Laberinto, El Arco Iris y *El Siglo Pintoresco Español,* entre otros que no mencionaremos. Zubatsky publicó ya un buen trabajo bibliográfico donde incorpora la mayoría de estos índices. Otro capítulo en que se principia a laborar bastante es en el de biografías de revistas. Dos artículos excelentes a este respecto son los de J. C. Mainer en *Insula* sobre *Vértice* y *Escorial;* sobre esta última han escrito también, conjuntamente, Dupuich y Sánchez Diana. Muy recomendable es el análisis de la significación política del grupo de *Acción Española* hecho por Raúl Morodo, así como el de Bécarud sobre *Cruz y Raya.* Excelente, como todos los suyos, es el trabajo de Iris Zavala sobre *El Zurriago.* Sobre revistas del siglo XVIII poseemos los trabajos de Castañón Díaz sobre el *Diario de los Literatos,* en tesis madrileña muy amplia, y el de Egido López sobre *El Duende Crítico,* también tesis, ahora de Valladolid, en cuyo departamento de Historia Moderna no se ignora la notoriedad de la prensa para investigaciones históricas. No debemos omitir los artículos sobre revistas decimonónicas de Englekirk, que hizo un trabajo sobre *El Museo Universal;* de Salvador García, éste con dos en su haber sobre *El Pensamiento* de 1841 y *El Observatorio Pintoresco* de 1837; de Rosa Chelini sobre *El Panorama.* Menos lejanas a nosotros son las revistas *Filosofía y Letras, Helios, Garcilaso* y *Arbor,* que fueron descritas, respectivamente, por Cayetano Alcázar, Fogelquist, García Nieto y Pérez Embid; la última se sigue publicando, como es bien sabido. No así *Espadaña,* la revista del poeta obrero Cremer, que ha desentrañado V. Gómez de la Concha. Algunas revistas provinciales no han sido negligidas; así *Lo Verdader Català,* que la estudió Casacuberta; *El Liceo Artístico, Científico y Literario,* ésta por Caffarena, malagueño como la revista; *La Gazeta de Murcia,* ahora por Gómez de Salazar; en fin, los diversos trabajos que sobre revistas ovetenses han visto la luz en el *Boletín* del Instituto de Estudios Asturianos. Para completar esta lista, citemos los varios trabajos de Julio Trenas sobre revistas del XVIII aparecidos en la *Gaceta de la Prensa Española,* publicación esta, por cierto, de gran utilidad para estos estudios, la cual, sin embargo, no se encuentra en ninguna biblioteca universitaria americana, así como el de Dolores Cubero, amplio y sólido, sobre el *Semanario Popular* y el de Krömer sobre *El Europeo,* de Barcelona.

Luis S. Granjel, por su parte, ha sido uno de los publicistas que más se ha volcado sobre estas cuestiones; así, al escribir sobre *España, La Pluma, Prometeo, España Moderna* y *Revista Nueva,* amén de otros trabajos a los que la economía de este panorama nos defiende de referirnos. No podemos omitir, con todo, los análisis de Inman Fox sobre el *Heraldo de París* y *La Campaña,* los dos periódicos anarquistas del mal conocido Bonafoux, ni la monografía de Pérez de la

Dehesa sobre *Germinal,* revista que tantas cosas explica para mejor inteligencia del 98. Y como hemos mencionado esos periódicos anarquistas, digamos de paso que se precisa un estudio serio sobre la prensa ácrata, que en España abunda por doquier. Kessel Schwartz, por su lado, ha redactado tres artículos, algo desiguales entre sí, sobre *Hora de España,* la significativa revista antifascista de nuestra guerra civil; sobre esta revista también escribió Sánchez-Gijón. Schwartz, además, ha redactado artículos sobre *Madrid* y *Leviatán* (esta última fue dirigida por el socialista Araquistain), así como sobre los tres años sevillanos (1936-39) del monárquico *A B C.*

El profesor Meregalli, por lo demás, estudió *La Gaceta Literaria,* tan esencial para entender la cultura anterior a la guerra española; sobre esta revista también existen cuatro tesis universitarias por lo menos y las fugaces memorias de Guillermo de Torre y las deslavazadas de Giménez Caballero.

Se observará que en nuestra rápida enumeración hemos incluido algunas revistas del XIX. Fueron estas revistas, especialmente las románticas, las que primero atrajeron la mirada de los críticos; mucho antes, desde luego, que Guillermo de Torre nos orientara hacia las del 98. El índice de revistas románticas de Georges Le Gentil, por ejemplo, es herramienta todavía fructuosísima, así como los varios estudios que E. Allison Peers hizo —en especial su valiosísima *Historia del romanticismo español*—, y luego Reginald Brown y R. Silva, además de otros mencionados. En este respecto, la obra de Vicente Lloréns sobre *Liberales y románticos* contiene el mejor capítulo sobre las revistas publicadas en Inglaterra por los emigrados. Lloréns, además, ha publicado en otros sitios sobre estas materias. Sería imperdonable no recordar antes de cerrar este párrafo las muchas búsquedas que Jorge Campos ha realizado en diarios del XIX para publicar las obras, todas ellas en la Biblioteca de Autores Españoles, de Alcalá Galiano, Espronceda, el duque de Rivas, Estébanez Calderón y Gil y Carrasco; también ha investigado Campos el periodismo de Baroja.

No pretende nuestro recorrido ser exhaustivo. Un panorama completo de estas cuestiones exigiría cientos de páginas, que por cierto nos proponemos escribir, pues quizá sea ésta, ante todas, la labor más apremiante por hacer. Baste decir que el periodismo español todavía no posee una bibliografía (las que se nos vienen a las mientes son muy incompletas), cuanto menos las llamadas revistas literarias.

Pero no es esta la labor única. Sea suficiente afirmar que sólo unos pocos diarios han recibido la gracia de una biografía; tales son

El Diario de Barcelona, La Epoca, El Norte de Castilla, Las Provincias, El Faro de Vigo, El Diario de Cádiz, El Tiempo y la inveterada *Gaceta de Madrid;* tristísimo panorama para nuestra tradición liberal, que apenas redime la biografía de *El Imparcial* hecha por M. Ortega y Gasset. Algunas de estas biografías, digámoslo sin tapujos, son penosamente mediocres. Y no se nos olvide apuntar que la historia del periodismo español ha recibido la solicitud de dos investigadores sólo: Gómez Aparicio, cuya historia, que alcanza ahora dos volúmenes, llega hasta 1898, y Schulte, la cual, muy reciente, aunque es espléndida, ni por pienso debe ocupar todo el lugar en un espacio tan ancho. Claro que existen varios trabajos parciales sobre períodos concretos —Gómez Imaz, Espina, Cullen, Arco Muñoz, C. Alcázar, González Ruiz, etcétera—, pero ello es a todas luces insuficiente. Hay que agregar que Cataluña goza ahora de una historia de su prensa (la de Joan Torrent y Rafael Tassis) que es modélica en su anchura. Cataluña, por lo demás, siempre ha estado en la delantera de estas cuestiones. Si escribir en Madrid es llorar, no escribir es sollozar y gemir.

Otro de los abismos que se abre en este océano es el de la reproducción de esas hojas. Que nosotros sepamos, sólo la *Gazeta Nueva* ha sido reproducida modernamente (por Varela Hervías, a quien también se deben otros trabajos sobre materias revisteriles y periodísticas) y el modesto y local *Diario Pinciano,* con historia preliminar de Alonso Cortés. En Murcia se ha reproducido también *El Bazar Murciano.* Mejor suerte poseyeron, durante la guerra, las revistas falangistas *F E T, Arriba* y *Haz,* hoy verdaderas curiosidades. No nombremos la reproducción del primer número sólo de *El Liceo Artístico y Literario Español* y *Litoral,* ni las antologías de publicaciones catalanas como *Papitu, El Be Negre, En Patufet, Cu-Cut* y *L'Ignorància,* la de artículos del *A B C* o las de Juan Aparicio de *La conquista del Estado* y *JONS.* La baratura, hoy, de la micropelícula debe abochornar nuestra negligencia. En Estados Unidos se están reproduciendo en masa periódicos y revistas ingleses, franceses, alemanes e incluso asiáticos.

Como, por lo demás, son miles y millares los diarios y revistas que han visto la luz dentro de nuestras fronteras, es superfluo llamar la atención sobre la insuficiencia de los índices confeccionados hasta ahora. Aquí urge una labor masiva desde todos los costados, la cual podrían realizar en parte, por ejemplo, los alumnos de nuestras facultades de letras y los hispanistas bisoños (a quienes hay que ofrecerles necesariamente cursos sobre estos temas), por no mencionar los de las escuelas de periodismo y desde luego nuestros bibliotecarios. Los eruditos de más vuelo no deberían avergonzarse de

estas franciscanas labores, pues fabricar herramientas es el primer signo de cultura.

Para estudiar la opinión pública ante ciertos sucesos históricos, es la pulsación y compulsación de la prensa, obvio es indicarlo, de una importancia cumbre. A lo menos en lo que atañe a los sucesos literarios, esta faena está casi toda por hacer. Azorín escribió hace ya muchos años un largo artículo sobre la muerte de Larra y los reflejos de la prensa del día ante ella. La tesis doctoral —sin publicar— de Hoar versó sobre lo mismo respecto a Galdós y sus *Novelas contemporáneas*. Pageard analizó la muerte de Bécquer. Kurt Levy, que trató de determinar el eco de la literatura hispanoamericana en nuestros periódicos decimonónicos, llegó a la conclusión de no existir tal eco. No debemos traer a colación los trabajos de Savaiano sobre Amadeo de Saboya y de Enciso Recio sobre la independencia americana, pues son históricos y no literarios. El nombre de este último historiador, con todo, hay que destacarlo como autor del libro más completo sobre el periodismo del XVIII (en su monografía sobre Nifo); esperamos con ansia la tesis doctoral de Paul-J. Guinard, ahora en prensa. Otro francés, Lucien Dupuis, pronunció una conferencia, que se halla impresa, sobre la revolución francesa y la prensa española del momento.

En el mismo olvido yace la posibilidad del estudio de temas según se manifiestan en las publicaciones periódicas. Bien es verdad que C. M. Montgomery y A. E. Lyon —éste en tesis sin publicar— estudiaron el costumbrismo en nuestra prensa, Ph. H. Churchman los orígenes del byronismo en España y J. de L. Ferguson la literatura norteamericana. Invito a mi lector a ojear el índice temático de los *Veinticuatro diarios* para obtener una idea de las muchas ramificaciones que estos estudios ofrecen.

Reproducciones de algunos libros esenciales también merecerían hacerse. Por ejemplo, el libro referido de Le Gentil —*Les Revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*— y el no mencionado de Hartzenbusch sobre *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños,* ambos imprescindibles y superagotados. Otros libros, éstos modernos, debieran reeditarse; así los catálogos de revistas de hemerotecas y bibliotecas, que el coleccionista ya no puede adquirir ni en las librerías de viejo. Baste decir, como anécdota, que el catálogo de la Hemeroteca Nacional de Madrid, de Fernández Pousa (1949), no se halla en Estados Unidos más que en la Biblioteca del Congreso. El de la Municipal de Madrid —la primera del mundo cronológicamente y quizá en calidad— está pidiendo a voces una puesta al día. Dígase lo mismo del Instituto Municipal de

Historia de Barcelona, que sólo llega hasta 1900. También podríamos reeditar los pocos catálogos existentes de periodistas y desde luego hacer otros nuevos.

Son muchas más las parcelas que vegetan negligidas. Esa despampanante profusión de revistas poéticas surgidas en la égira franquista sigue sin estudiar; apenas se puede exceptuar de este aserto el catálogo hecho por José Sánchez de 253 de ellas. Quitémonoslo de la cabeza: no se puede conocer nuestra poesía moderna ateniéndonos solamente a los poemas publicados en libro.

Lo mismo acaece cuando queremos conocer la presencia de escritores extranjeros en nuestro ambiente intelectual, para lo cual la prensa es instrumento imprescindible. Sólo Byron y Goethe, y parcialmente Rousseau, han sido escrutados con alguna demora; el primero, por el recién citado Churchman; el segundo, por Emilio Lorenzo; el tercero, por Spell. Un trabajo de Pérez Gállego sobre Dickens es demasiado rápido y breve.

De los capítulos más trabajados encontramos el de las carteleras de los diarios, que Ada M. Coe elaboró en dos libros bibliográficos, así como luego, en otros tantos, Herrero Salgado. Existen otros escritos de Aguilar Piñal sobre el teatro prerromántico sevillano, y de Charlotte M. Lorenz sobre obras de teatro extranjeras entre 1808 y 1818; la misma autora estudió las carteleras madrileñas en busca de obras del siglo XVII y, años antes, Nicholson B. Adams el mismo asunto. También Thomas A. Gabbert compuso un trabajo sucinto sobre Víctor Hugo en los teatros españoles durante los años 1835-1845. Pero una lectura de estos afanosos esfuerzos no viene sino a indicar la necesidad de muchos más, no sólo entre periódicos de Madrid, sino también de provincias. Esto debe ser evidente. La prensa posee un caudal inexhausto de noticias. La inmensa labor realizada en la cátedra de bibliografía de Simón Díaz es prueba de lo que se puede hacer.

Por lo que llevamos dicho se juzgará fácilmente la curiosidad que hoy comienzan a despertar estos estudios, de lo que un hecho comercial es advertencia significativa. Nos referimos al catálogo de revistas y publicaciones periódicas que publica la librería Hispánica, de Madrid, en la calle Guzmán el Bueno. En el catálogo número seis se ofrecen hasta 272 de estas publicaciones, muchas de ellas en colecciones completas y con precios, si bien inasequibles para fortunas profesorales —y aquí el mito de Sísifo empalidece—, muy alcanzables para presupuestos de bibliotecas americanas. Para nosotros es más que evidente que los libreros canalizarán en el próximo futuro sus apetencias de lucro en este nuevo predio comercial.

Deliberadamente no hemos recordado a Hispanoamérica, donde las faenas por ejecutar son tan vastas como lo son su historia y su diversidad política, étnica y geográfica. Sin embargo, allí, como en España, estas investigaciones se solazan ahora con bríos nuevos. Ya se están comenzando a realizar índices, reproducciones, biografías y otros estudios relacionados con diarios y revistas. Hay que destacar en este sentido el índice de revistas literarias mejicanas de Merlin H. Forster y el de revistas hispanoamericanas de Sturgis E. Leavitt, así como las prolíficas labores de Boyd G. Carter, cuyos conocimientos en este terreno son muy extensos.

Estos estudios, por otro lado, están recibiendo atención no sólo en los países interesados, sino también por parte de los hispanistas ingleses, franceses, alemanes y norteamericanos, unos en mayor medida que otros. En los Estados Unidos digamos que en el momento que escribimos —mayo de 1972— sólo se está redactando una tesis doctoral sobre una revista hispanoamericana. En Europa sabemos que se están haciendo, si es que no se han terminado ya, tesis y tesinas sobre *La Gaceta Literaria*, la *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *Los Lunes del Imparcial* y otras. La de Patricia O'Riordan (Liverpool, con Ribbans) sobre *Alma Española* y la de García-Pandavenes sobre *El Censor* (Berkeley, con Montesinos) están ya concluidas, y lo mismo ocurre con la de Dorothy Foreman sobre *El Mundo* (Misouri, Columbia, con Carter).

Desearíamos, en fin, concluir con un augurio. No pasará mucho tiempo antes de que el diario y la revista sean considerados un campo de especialización dentro de los estudios hispanistas; los especialistas de hoy se cuentan con los dedos de la mano. Requieren estos estudios técnicas distintas, bibliografías especializadas, centros de investigación y conocimientos específicos que no se pueden aprender en ninguna otra materia de las que enseñamos en los departamentos de español. Si la paleografía o el latín son imprescindibles herramientas para ciertos estudios, así como la lingüística lo es para otros, lo mismo deberá afirmarse de la prensa. Los que ahora son especialistas del XVIII, XIX o XX deben de percibir esta necesidad mejor que nadie.

Sean estas palabras la tarjeta de visita de unas investigaciones nuevas y una invitación a trabajos esclarecedores y urgentes.—*RAFAEL OSUNA (University of North Carolina at Greensboro. GREENSBORO N. C. 27412. USA).*

PARA UNA EVALUACION DE LA POESIA DE HUIDOBRO

Cuando Vicente Huidobro murió, en 1948, tenía una veintena de libros publicados en castellano, trece en francés y un nutrido prontuario anecdótico. Esto de las anécdotas, junto con otros factores que se pretende analizar en estas páginas, le crearon una suerte de descrédito literario e incluso han obstaculizado una cabal difusión de su obra. Fuera de un puñado de sus composiciones más conocidas que se repiten en diversas antologías y, a veces, fragmentariamente, no se intentó una recopilación exhaustiva de sus obras hasta 1964 (1), sin mencionar esfuerzos anteriores de deliberada intención parcial. En cuanto a una evaluación substanciada y total de su poesía, la monografía más completa que es dable de encontrarse pertenece al profesor Cedomil Goic y data de 1956 (2).

Curioso resulta también el hecho de que, a pesar de que se menciona a Huidobro con la misma frecuencia que a sus coterráneos Mistral y Neruda en las enumeraciones poéticas hispánicas, ni la atención crítica ni la bibliografía sobre su obra alcanzan la exuberancia de la de éstos. Ello sin implicar un parangón estético entre dichos escritores que resultaría inoficioso. Aún más, en la actualidad suele objetarse su talento literario y poner en desmedro su contribución a la poética de nuestra lengua (3). Es así como algunas de sus publicaciones se han convertido en verdaderas rarezas bibliográficas y estudios de extraordinario mérito como el mencionado del profesor Goic, han alcanzado lamentablemente una difusión prácticamente local.

Parecería que a Huidobro no se le hubiera «tomado en serio» literariamente, y ello se debería —en parte, por lo menos— a la peculiar personalidad del poeta. Al respecto, el crítico Hernán Díaz Arrieta,

---

(1) Braulio Arenas: *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago, Chile, 1964), dos volúmenes. Recopilaciones parciales son: Eduardo Anguita y Vicente Huidobro, *Antología de Vicente Huidobro* (Santiago, Chile, 1945); Antonio de Undurraga, *Vicente Huidobro, Poesía y Prosa, Antología* (Madrid, 1957); Hugo Montes, *Vicente Huidobro, Obras selectas: Poesía* (Santiago, Chile, 1957), volumen I. No se tiene noticia, a la fecha, de algún otro volumen publicado por este último recopilador.

(2) Cedomil Goic: *La poesía de Vicente Huidobro* (Santiago, Chile, 1956), ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. Este mismo crítico había publicado el artículo «Vicente Huidobro y la primera etapa del Creacionismo», en la revista *Estudios* (Santiago, Chile, 1954), número 241. Además, su monografía aludida contiene la bibliografía más completa que es dable de encontrarse sobre Huidobro y sus obras.

(3) Raúl Silva Castro: «Vicente Huidobro y el Creacionismo», en *El Modernismo y otros ensayos literarios* (Santiago, Chile, 1965); Arturo Torres Rioseco, *La gran literatura iberoamericana* (Buenos Aires, 1945), p. 143. (Se rinde homenaje póstumo al crítico, catedrático y académico de la lengua señor Raúl Silva Castro, fallecido en junio de 1970.)

compatriota suyo, resulta ilustrativo en su *Historia personal de la Literatura chilena* (1962):

> La acrobacia pueril, el ma'abarismo humorístico de su vida, y parte de su obra, las bromas enormes que le gustaban, tanto como sus rebeldías religiosas, sociales; literarias, etc., contribuían a poner en duda su seriedad y aún su autenticidad.

Producto de esta personalidad de Huidobro son las anécdotas que hasta parecen haber logrado mayor dominio popular que los títulos mismos de sus obras. Conocidas son aquellas del robo del teléfono de Hitler, recién terminada la segunda conflagración mundial, y que habría sido perpetrado por el propio escritor; la del supuesto secuestro del poeta en París, a causa de sus ataques al Imperio Británico; la del suculento premio literario europeo, cuyo producto monetario habría destinado Huidobro a sus padres «indigentes», en realidad mentores de negocios vitivinícolas de alcance internacional; la de la transmisión radiofónica de su propia defunción que él mismo se habría encargado de notificar; su fallida precandidatura presidencial en 1925, y otras muchas de variada intención y grado humorísticos y en las que parecen reverberar ecos valleinclanescos; no en vano dedicó Huidobro sus incipientes *Canciones en la noche* (1913) a dicho escritor, de abolengos tan imprácticos como los propios. Gloria Videla, en su obra sobre el ultraísmo (4), rastrea parentescos literarios entre ambos escritores, que van más allá de la obra juvenil de Huidobro.

Sin embargo, la anécdota más elocuente y reveladora de la actitud literaria del poeta sea tal vez la que él mismo transcribió en su libro *Vientos contrarios* (1926):

> En mis primeros años, toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diez y siete años me dije: debo ser el primer poeta de América; luego, al pasar de los años pensé: debo ser el primer poeta de mi lengua. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: es preciso ser el primer poeta del siglo (5).

La importancia de estas anécdotas radica en su doble efecto ilustrativo de esta actitud literaria y como elemento ingerente en la evaluación poética de su obra. De prosapia solvente y holgada situación económica, Huidobro solía actuar como un niño díscolo y mimado, y aunque dotado de talento literario y perspicacia intelectual, su

---

(4) Gloria Videla: *El ultraismo, estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (Madrid, 1963).

(5) David Bary: *Huidobro o la vocación poética* (Granada, 1963), colección filológica de la Universidad de Granada, vol. XXI. Este crítico reproduce esta misma anécdota, prestándole similar importancia.

carácter extrovertido, sus extravagancias y enconadas pasiones le granjearon adversarios personales y literarios en proporción.

Testimonios de sus contemporáneos literarios, aun por entre el tamiz de la evocación, confirman que esta actitud de nuestro escritor no fue siempre fácil de aceptar, aunque ello varíe, naturalmente, de acuerdo a la personalidad del testigo correspondiente. Gerardo Diego recuerda que:

> Era Vicente Huidobro, cuando le conocí, hace treinta años, un muchacho lleno de vida, de ímpetu juvenil, de simpática petulancia y simpatía abierta y generosa. Era, aparte de sus virtudes de artista, un amigo leal, óptimo y optimista. Sus terribles pasiones y sus pueriles vanidades quedaban olvidadas ante el espectáculo pintoresco que la vida le deparaba al pasear del brazo de cualquier amigo de buena fe (6).

Justo sería indicar que ha habido referencias a Huidobro y su obra que denotan que no todos sus contemporáneos le fueron adversos y que incluso hubo algunos que vislumbraron una importancia poética en ella aun en los comienzos. Juan Larrea opina:

> Sus magníficos libros *Horizón Carré, Tout-à-coup* y *Automne régulier,* los más bellos de la nueva poesía; los viajes de Huidobro a España (sobre todo su estancia en Madrid en 1918) significaron en el panorama de la poesía española algo parecido a lo que representaron, en su tiempo, los de Rubén Darío, no menos discutido y negado que Huidobro en aquellos días (7).

Una aproximación crítica objetiva recomendaría obviar antecedentes biográfico-personales para intentar un análisis meramente estético de la obra literaria. Sin embargo, en el caso particular del escritor en cuestión, y precisamente debido a su precaria difusión y escasa atención crítica resultantes de su polémica personalidad, la bisección entre el poeta y el hombre no se hace fácilmente expedita. Conceptos emitidos al calor de contiendas literarias temporales han trascendido, pese a los años transcurridos desde su formulación, y han circunscrito por largo tiempo la crítica y el comentario casi exclusivamente al nivel local. Con mayor razón aún trascendieron estos conceptos considerando que provinieron de voces generalmente aceptadas en lo que respecta a los movimientos de la vanguardia. Guillermo de Torre, en su obra *Literaturas europeas de vanguardia* (8),

---

(6) Gerardo Diego: «Homenaje póstumo a Huidobro», en *Revista de Indias* (Madrid, 1948), números 33-34, p. 7.

(7) Juan Larrea: «Vicente Huidobro», en *Atenea* (Santiago, Chile, 1950), núms. 295-296, p. 13.

(8) Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925), Rafael Caro Raggio, editor, p. 90.

cuya primera edición data de 1925, incluye conceptos que afectaron a Huidobro y su crédito literario en forma considerable. Dicha obra transcribe también declaraciones que habría hecho el poeta francés Paul Reverdy, quien disputó a Huidobro la paternidad del creacionismo, al periodista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y publicadas por el periódico madrileño *El Liberal*, en 1920:

> Sí; ya estoy enterado de que existe en lengua española un movimiento de vanguardia interesante del que se dice importador, ignoro con qué motivos, un tal señor Huidobro, que se titula allí iniciador del movimiento cubista de acá. Ese poeta chileno, muy influenciable, tuvo la debilidad de sugestionarse ante mis obras. Y, hábilmente, publicó en París un libro antidatado, con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes lo imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás.

Reverdy se habría referido en tales términos al libro de Huidobro *El espejo de agua*, cuya segunda edición se publicó en Madrid en 1918. La primera edición, que el poeta francés habría calificado de «antidatada», había sido costeada por su propio autor y publicada en Buenos Aires cuando éste viajaba de paso a París en 1916. Se trata de una breve *plaquette* —hoy inencontrable, salvo en contadísimas colecciones privadas— que consta sólo de nueve poemas; entre ellos, dos (el que da título al volumen y su conocido «Arte poética») que demarcarían la aplicación poética de las teorías creacionistas de Huidobro.

La importancia atribuida a la fecha de publicación de este volumen se debió a que ello iba a probar si Huidobro o Reverdy había sido el iniciador de las prácticas creacionistas en la poesía de la época. Ello suscitó una polémica, por entonces bullada, que dividió a cenáculos literarios europeos y que, además de la mencionada obra de De Torre, ha sido referida por críticos y comentaristas en diversos tonos. Por ejemplo, en la antología de Antonio de Undurraga, mencionada en las notas de este artículo, hay también una enconada defensa de Huidobro y en relación con esta misma polémica. Además, el crítico y ensayista argentino Juan Jacobo Bajarlía publicó en 1964 *La polémica Reverdy-Huidobro, origen del ultraísmo*. Bajo este elocuente título dicho autor incluye documentos destinados a probar en forma concluyente la propiedad intelectual de Huidobro sobre el creacionismo. Entre ellos transcribe dos cartas que escribiera éste al poeta chileno Angel Cruchaga Santa María, que se encontraba en Buenos Aires en 1920, solicitándole que obtuviera certificación de la primera edición de *El espejo de agua* de su editor, Carlos Muzio Sáenz Peña, y de la fecha de esta primera edición, con

el objeto de refutar las imputaciones de «antidatación» de que lo acusaban Reverdy y sus prosélitos. En la segunda de estas cartas, Huidobro acusa recibo del solicitado documento y da también cuenta a Cruchaga Santa María de los diversos testimonios de adhesión que había recibido de sus simpatizantes, atestiguando tales hechos. Pese a esta documentación y a la comprensible intención de esta obra del señor Bajarlía, este autor llega a una exégesis que parecía inevitable, afirmando, entre otros conceptos, que el ultraísmo es única consecuencia del creacionismo de Huidobro.

Sin embargo, el juicio sobre Huidobro y su obra que parece haber tenido mayor influencia en la reacción crítica posterior fue el expresado en la primera edición de la mencionada obra de Guillermo de Torre. Ello considerando la importancia capital de este libro para con la época literaria a que se refiere y significación, cuya, en líneas generales, es por demás atendible. Es posible que estas opiniones con respecto a Huidobro hayan sido influenciadas por las justas aspiraciones que De Torre también tuvo en una época de agitadas innovaciones y buceos poéticos. Con el paso de los años, y ya tamizados los fragores literarios de juventud que ulteriormente él mismo calificara de «divertimientos joculares de muchachos», De Torre intentó una suerte de reivindicación del crédito poético de Huidobro. Ya en 1946 calibraba términos, concediendo en su libro *Apollinaire:*

> No me interesa ahora puntualizar el papel desempeñado por el autor de *Horizón Carré* [Huidobro] * en este grupo —Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Dermée, el pintor Braque, el escultor Lipchitz y otros—, quizá no tan de primer plano como él se lo atribuían, ni tan secundario como, por necesidades de la polémica, yo se los asigné en un capítulo de mis *Literaturas europeas de vanguardia*, que exige revisión (9).

Sin embargo, no fue hasta 1965, o sea cuarenta años después de emitidos sus juicios originales sobre Huidobro, que este crítico no los reparara definitivamente, como lo hizo en esta segunda edición de *Literaturas europeas de vanguardia.* A pesar de insistir aquí en calificar a Huidobro de «muchacho fácilmente influible», concepto que parece discutible si, aplicado a cualquier escritor, le concede «una personalidad diferente y aun admirable, pero no única ni absolutamente original». Deniega, empero, una influencia determinante de éste sobre el ultraísmo, cediendo, en cambio, en un aspecto que parece de importancia más trascendente. Ello dice relación con el

---

* La aclaración sobre el autor de *Horizón Carré* no aparece en el texto original.

(9) Guillermo de Torre: *Guillaume Apollinaire, su vida, su obra, las teorías del cubismo* (Buenos Aires, 1946), p. 18.

decisivo carácter de portador de las novedades de la vanguardia que Huidobro asumió en su época, especialmente debido a sus viajes entre Francia y España, y de los que también usufructuaron los escritores sudamericanos. Las palabras de De Torre que se transcriben servirían de corolario a una *impasse* literaria que no benefició a nadie, si es que no perjudicó a Huidobro, y de concurrencia lamentablemente retrasada:

> Ahora bien: ninguna de las anteriores objeciones impide dejar de reconocer la valía de sus personalidad puramente literaria (más allá de la megalomanía que deformó, en vida, su persona) ni la importancia de algunos de sus libros memorables; quizá el que mejor le representa y, desde luego, el más ambicioso de intenciones, sea *Altazor*, poema de alcance cosmogónico, ya que tal héroe (alto azor) vierte sobre el universo una mirada global equivalente a la posesión —si no a la creación— y lleva al límite los alardes imaginistas y los juegos verbales. Cabría, pues, concluir —según ya hice otra vez—: sus teorías, disputables; su poesía lírica, admirable (10).

Conviene destacar en este punto que dos años antes de publicarse estas declaraciones de Guillermo de Torre aparecieron los conceptos vertidos por Gloria Videla en su mencionado estudio sobre el ultraísmo, que difieren de los de aquél con respecto a un aporte de Huidobro a los movimientos que conformaron la vanguardia. Dicha autora considera el concurso de éste como factor fundamental en la aparición del ultraísmo en España, valiéndose, entre otros antecedentes, del testimonio de Rafael Cansinos-Asséns, contenido en su obra *La nueva literatura* (1927). En esta última obra el creacionismo aparece catalogado como la escuela de vanguardia que dio mayores aportes al ultraísmo y particularmente Huidobro, como influencia intensiva en los primeros momentos de este movimiento. Dicha aserción se refuerza también por medio del endoso de Federico de Onís a las palabras de Gerardo Diego, reproducidas en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934). Con respecto a la ascendencia de Huidobro sobre la poesía hispánica, Gloria Videla resulta concluyente en su obra mencionada al referirse al vate chileno como fundamental en las relaciones entre la poesía peninsular y la transatlántica, e incluso rastrea vestigios poéticos huidobrianos en las obras de Aleixandre, García-Lorca, Diego, Larrea (estos dos últimos, seguidores confesos suyos), Neruda, Borges y, para mayor curiosidad, en la del mismo De Torre. Se hace mención también aquí del papel de transportador de novedades literarias que le cupo a Huidobro

---

(10) Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1965), p. 533.

en su calidad de poeta bilingüe y de viajero empedernido. Gerardo Diego se había referido ya a estos parentescos poéticos, señalando que:

> Directamente o a través de Larrea o de algún otro discípulo directo, algo de lo mejor de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Leopoldo Marechal, de Federico García-Lorca, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobriana (11).

En la declaración que Guillermo de Torre publicara en 1965, y transcrita anteriormente en estas páginas, éste alude a un aspecto de la obra de Huidobro, que también ha servido para poner en detrimento sus bondades literarias y que ha hecho su obra vulnerable ante más de un crítico. Hecho conocido es que el poeta substanció vastamente sus postulados estéticos en los diversos «Manifiestos» que publicara en una época en que, por lo demás, este recurso fue prácticamente convertido en un género literario más por los escritores de la vanguardia. Lo cierto es que al analizar la obra total de Huidobro, una fluctuación entre teoría y praxis es dable de observarse. Parecería fútil embarcarse en una investigación que resultaría, por lo menos, extensa acerca de la paternidad absoluta de los numerosos «Manifiestos» formulados en esta época y que se caracterizaron precisamente por representar tanteos de corto vuelo, aunque de común impulso, el de una frenética huida de lo tradicional o estereotipado en el arte. De causa común a la vanguardia y no en vano considerado como uno de sus mentores en tal o cual grado, la obra de Huidobro tampoco podía acompasar las fases de su gestación en tiempos en que se teorizaba tanto o más de lo que se poetizaba. Que sus teorías son debatibles podría justificarse con que, por entonces, se teorizaba en gran parte y precisamente para debatir. El hecho de que no haya una correspondencia absoluta entre las teorías y la poesía misma, no niega el valor *per se* de aquéllas ni tampoco hace válido afirmar que por ello la lírica se resiente, si es considerada ésta como un fenómeno estético aparte. Además, objetar en la obra de Huidobro los recursos de polimetría, versificación amorfa, ausencia de puntuación y distribución tipográfica arbitraria significa desentenderse no ya del espíritu que este poeta se propuso, sino del de la vanguardia misma. Tampoco, y como es natural, Huidobro pudo jamás haber reclamado exclusividad sobre tales recursos. Así también, contender que algunos de sus poemas podrían redistribuirse

(11) Gerardo Diego: «Vicente Huidobro», en *Atenea* (Santiago, Chile, 1950), núms. 295-296, página 7.

hasta convertir sus versos en prosa resulta un aserto de aplicación más que múltiple y común a infinidad de poetas (12). Etiquetar de «desabrido» el resultado de «metáforas disparatadas» implica desatender al resorte lúdico que animó las acrobacias vanguardistas por antonomasia. Que éstas ofendan a oídos prestos sólo a las más frecuentadas tesituras líricas no mezquina el valor de las que buscan huir del lugar común y de la reclusión de lo consagrado. Sería de desear que un peculiar pronunciamiento estético no prive al plural del *dilettante.*

Considerados entonces los factores que pueden haberse confabulado en el malogro de las relaciones literarias de Huidobro, el legendario tendría una importancia preponderante. Debido a ello, el poeta se rodeó de un halo escasamente permeable a sus seguidores y que repelió la atención del estudioso. Su actitud literaria, tanto en persona como en el texto, habría predispuesto la crítica y el comentario literarios, lo que se ha traducido en una precaria difusión de su obra total, según se desprende del análisis bibliográfico. Para una justa aproximación a su obra urge descubrir lo eutrapélico de su conducta atrabiliaria, elemento en ningún caso ajeno a los preceptos de la vanguardia. Para este mismo efecto debería considerarse además la proyección histórico-literaria que se desprende de los juicios de Guillermo de Torre, especialmente los emitidos ulteriormente y basados en una evaluación total de la obra de Huidobro. Sería de enfatizar el implícito llamado que hace este crítico a deponer baluartes partidistas, enarbolados en tiempos en que las pasiones juveniles dictaron sentencias precipitadas y que adolecen de la decantación de sus declaraciones finales al respecto. Asimismo, la llamada «polémica Reverdy-Huidobro» resulta de importancia extemporánea, sobre todo en lo que respecta a establecer una improcedente exclusividad sobre el creacionismo. Parecería de mayor objetividad escudriñar y, si se quiere, comparar el aporte de sendos autores a sus respectivas literaturas. En lo que respecta a una comunión entre las teorías y la poética misma de Huidobro, aun concediendo que ésta no es absoluta ni se hace evidente en diversas instancias, sería válido considerar la importancia intrínseca y documental de aquéllas. En sus «Manifiestos» este poeta concentra conceptos representativos de una época que contribuyó intensamente a la evolución del pensamiento estético moderno. Ello adquiere especial significado si se atiende a la ubicuidad otorgada a Huidobro por su personal solvencia económica, no común a la mayoría de los escritores de la época, y considerando también

(12) Raúl Silva Castro: *Pablo Neruda* (Santiago, Chile, 1964), pp. 122-124. Véase lo que este crítico dice también de la poesía de Neruda.

el agravante circunstancial del primer conflicto bélico mundial. Tanto críticos como compañeros de oficio literario coinciden en asignar a este poeta un papel preponderante en la difusión de las «nuevas de vanguardia», mediante sus viajes entre Francia y España y también a Sudamérica. Habría que conceder a Huidobro entonces el beneficio de expansión literaria, del que no estaría ausente un nada despreciable vuelo lírico, puesto que, a la época, diversas revistas y publicaciones dieron cabida tanto a sus versos como a los «Manifiestos» mismos (13).

Se ha contendido en estas páginas que hay también méritos en la fase lírica de la obra de este escritor que le harían digno de una reevaluación literaria. Hay en ella elementos cuya substanciación se insinúa como transcendente, ya que encontraron en Huidobro una progresión que incluso alcanza a nuestros días. Si bien es cierto que sería improcedente reclamar, por ejemplo, derechos de este poeta sobre los recursos lúdicos utilizados en su poesía, no lo es menos que éstos lograran con él una expresión muy personal, además de su ingreso a nuestra literatura. Quede sugerido el análisis sobre la «jitanjáfora», formulado en un valioso estudio de Alfonso Reyes, que figura en su obra *La experiencia literaria* (1941). No parece que ello fuera totalmente ajeno al uso experimental del lenguaje en la novela hispanoamericana actual. Así como con Huidobro, nadie atribuiría a Julio Cortázar la introducción de tales recursos a nuestro medio literario; sin embargo, se le concede con justicia la orientación estética de avanzada que su obra les ha otorgado. Una mayor exposición de la obra de Huidobro, libre de prejuicios hoy extemporáneos, puede revelar a un escritor que si bien no fue descubridor, eligió el a veces farragoso camino del adelantado para abrir nuevas sendas de liberación al límite expresivo, también ello característica del artista imperecedero.—

MARIO LUIS LOPEZ (The University of Chicago. Department of Romance Languages and Literatures. CHICAGO, Illinois, USA).

---

(13) Gloria Videla y Guillermo de Torre ofrecen los pormenores de estas publicaciones en sendas y mencionadas obras.

FESTIVAL DE CANNES: XXV EDICION

En la actualidad, el Festival Internacional de Cannes ocupa una primera posición, muy destacada, dentro de las manifestaciones dedicadas a la sistemática exhibición de películas. Esto se debe, en primer lugar, a la gran cantidad de material nuevo de que consta, lo cual permite al asistente conocer las más interesantes producciones de un elevado número de países, y, también, a la ordenada división con la cual le es presentado, lo que significa una idea indicadora general sobre el material que se le ofrece. Desde 1968 está dividido en cuatro grandes secciones autónomas: Selección Oficial, Semana de la Crítica, Quincena de Realizadores y Mercado del Film; en la Selección Oficial, la más heterogénea de todas, se mezclan las películas designadas por los diversos países para participar en el concurso con las invitadas por los organizadores, entre las cuales se otorgan exclusivamente los premios, constituyendo un extraño grupo donde se mezclan las últimas obras de los más conocidos realizadores con películas descaradamente comerciales y algunas obras de nuevos realizadores; la Semana de la Crítica, la más ajustada a unos moldes, consta de una selección de primeras o segundas obras, prestando una especial atención hacia lo que se relacione con el «cine-directo»; la Quincena de Realizadores se compone de una selección de películas que signifiquen una aportación al cine, tanto por su valor en sí, como por el de su realizador o por estar producidas en países de escasa o nula tradición cinematográfica; y el Mercado del Film es una mezcla, sin acogerse a ningún criterio, dado que no hay selección previa, de las películas que sus productores han querido mostrar. Cada año, especialmente dentro de la Quincena y el Mercado, suelen existir unas secciones especiales, como la dedicada en 1972 por la Quincena al cine africano y la ya tradicional en el Mercado sobre cine pornográfico.

Esto totaliza un gran número de películas, cifrado en estos últimos años alrededor de las trescientas, que significa, dividiendo entre los quince días que dura el Festival, veinte diarias, lo que, suponiendo una duración media de una hora y treinta minutos, representa treinta horas diarias para poder ver el total de la producción presentada. Originando la primera base del Festival: la imposibilidad de ver todo; de donde nace un primer ingrediente del juego: la selección. Dado que la capacidad media para permanecer sentado en una butaca, ante una pantalla, comprendiendo las imágenes que desfilan ante los ojos, oscila entre las nueve y las once horas, lo cual supone, tomando la misma duración media, seis u ocho películas diarias; existe un amplio margen dentro

del que poder elegir, del cual nace la posibilidad de que cada asistente se haga su propio y particular festival.

Pero para poder realizar, acertadamente, este trabajo de selección, se ha de superar la segunda base del Festival: la falta de información sobre el material mostrado; de donde nace un segundo ingrediente del juego: la creación de cánones de medida. Al ser, en su casi totalidad, películas en estreno mundial, no se cuenta con más información sobre ellas, en el mejor de los casos, que la publicidad, más o menos deformada, que se reparte ampliamente sobre la mayoría de las películas y la que, por su cuenta, pueda tener el asistente, bien sea por conocimiento directo o indirecto de anteriores trabajos del mismo director, guionista o productores o cualquier otro tipo de datos.

El asistente, provisto previamente de un carnet, que le permite la libre circulación por la docena larga de salas que, con muy diversos horarios, funcionan durante, en muchos casos, las veinticuatro horas del día, habiendo realizado una amplia selección previa, según sus gustos personales, y acomodándose al horario de las proyecciones, puede comenzar a las diez de la mañana, hora a la que suelen empezar las primeras proyecciones, su juego diario, con el cual puede obtener muy diferentes resultados.

El juego consistente en un constante entrar y salir en las diversas salas de proyección, sentarse y contemplar las series de imágenes que se proyectan sobre la pantalla, enjuiciadas con la fuerza que da el saber que, si, por cualquiera de las múltiples razones que puede haber para ello, no llegan a interesar, pueden ser inmediatamente sustituidas por cualquiera de las que, en ese mismo momento, se están proyectando en los restantes locales y aparecen formando parte de la selección personal. A los pocos días se ha convertido en una auténtica droga: el asistente se ha habituado a permanecer, un alto número de horas, sentado en la oscuridad de una sala, ante las imágenes que desfilan por la pantalla, perdido entre las historias que, una detrás de otra, van llegando hasta él.

Para poder continuar el juego hasta el final del último día, para resistir la fuerza destructora de la droga, se hace necesaria una dieta de sueño, consistente en dormir un mínimo de siete horas y un máximo de ocho, para estar descansado y evitar el embotamiento cerebral que supone un excesivo descanso, y una dieta alimenticia, cuya base es repartir un mínimo de calorías en un máximo de comidas, consistente en alimentos fácilmente digeribles y no abusar de ningún tipo de bebidas especialmente las alcohólicas, para evitar el malestar de las digestiones pesadas y el consiguiente sueño que producen.

Si el Festival, durante los quince días que dura, está constituido por una serie de imágenes de gran consistencia y unas anécdotas minuciosas que se mezclan y entremezclan haciendo difícil saber, en algún caso determinado, a qué historia corresponde tal situación, de qué película es tal imagen, transcurridos unos cuantos meses el Festival pasa a estar constituido por unos ingredientes completamente diferentes. Los pequeños detalles se diluyen hasta llegar a desaparecer, cada película se unifica y se comprime hasta convertirse, salvo en casos excepcionales, en un recuerdo unitario, constituido por algunas sensaciones, una serie de colores, las características de una determinada escena, en el caso de haber despertado el interés del asistente, reduciéndose al título y a una leve idea de la trama, en aquellas que tan sólo atrajeron su atención momentáneamente, y perdiéndose en el olvido las restantes.

Aplicando esta valoración al XXV Festival Internacional de Cannes, celebrado durante la primera quincena del mes de mayo de 1972, y restringiéndola a los dos primeros apartados, hay que citar entre las películas excepcionales, vistas por el asistente, *Meg Ker a Nep (Salmo rojo)*, de Miklós Jancsó; *Savages (Salvajes)*, de James Ivory, y *Pilgrimage (Peregrinación)*, de Beni Montresor; entre las interesantes, *La Mort de Maria Malibran (La muerte de María Malibrán)*, de Werner Shroeter, una fantasía no narrativa sobre el mundo de la ópera con un extraordinario atractivo; *La Maudite Galette (El maldito dinero)*, de Denys Arcand, construida a imitación de los *thriller* norteamericanos por aplicación del mismo sistema de distorsión narrativa empleado por Jean-Luc Godard en sus intentos de este «género»; *Les Arpenteurs (Los agrimensores)*, de Michel Soutter, con ese estilo que caracteriza a la producción suiza de estos últimos años mezcla del de los mejores autores teatrales del momento; *Roma*, de Federico Fellini, una serie de *skechts* sobre la famosa ciudad donde despliega su habilidad para crear fantásticas reconstrucciones, más *Brzezina (El bosque de abedules)*, de Andrzej Wajda; *Fat City*, de John Huston; *The Glass House (La casa de cristal)*, de Tom Gries, y *The Visitors (Los visitantes)*, de Elia Kazan, cuya próxima proyección en nuestro país permitirá un conocimiento directo de ellas.

PILGRIMAGE, DE BENI MONTRESOR

La figura de un adolescente, que no sabe qué hacer, que duda entre los distintos caminos que le muestra la vida, da ocasión a Beni Montresor, en esta primera película, para hacer una minuciosa descripción de los dos polos de máxima atracción de este personaje: la sólida,

perfecta, fría y bien amueblada casa de la alta burguesía en que vive su familia y el desordenado, atractivo y desangelado apartamento donde se reúne con sus amigos *underground.* Minuciosamente, investigando en las variaciones de las formas rituales, donde su trabajo como decorador de ópera le da una gran soltura, expone el polo positivo y el negativo, las dudas del personaje, su comportamiento en uno y otro lugares, las causas de la atracción y repulsa que ambos sitios, por muy diferentes razones, le producen, dentro de una reposada narración, de tono clásico, hasta llegar a la conclusión que uno y otro son las dos caras de una misma moneda.

La muerte de su padre, con la amplia serie de ritos que tal situación conlleva, descritos con una rara perfección, constituye el reactivo que hace saltar al personaje y provoca la privada, tangible y anárquica revolución, que lleva a cabo durante la comida que sigue a la celebración del funeral, dando lugar a una larga escena que llega más allá del terreno normalmente descrito por el cine.

Pero, lejos de cualquier didactismo o punto de vista moralizador, la obra sólo pretende ser, y sólo es, la descripción de esos mundos y del personaje que fluctúa entre ellos, sin intentar en ningún momento señalar un camino o definir como positivo o negativo sus polos de atracción, tanto por el desarrollo de la anécdota como por la variación en la posición del personaje respecto a ellos. Una vez descrito el mundo familiar, el de los amigos, a través de la triste y reposada visión del realizador, que es paralela pero no idéntica a la del protagonista, señaladas sus dudas, planteada la situación, la película finaliza de igual forma que comienza.

SAVAGES, DE JAMES IVORY

Después de varias obras realizadas en la India, entre las cuales destaca *Shakespeare Wallah,* James Ivory ha podido rodar en su país natal, Estados Unidos. Para ello ha elegido lo que se podría definir como una fábula o una farsa antropológica, que ha sabido guiar con extremo rigor, logrando unos resultados altamente precisos, donde muestra con notable humor su particular visión sobre la evolución y decadencia de la humanidad.

Un grupo de primitivos salvajes es interrumpido, durante uno de sus rituales sacrificios humanos, por la aparición de una bola de *croquet.* Este objeto atrae poderosamente su atención hasta el extremo de hacerlos abandonar sus actividades y lanzarlos a la busca de su posible origen. Esta búsqueda los conduce a una inmensa mansión abandonada, que no tardan en explorar minuciosamente. El lugar co-

mienza a ejercer un fuerte influjo sobre ellos y el grupo empieza a transformarse en los posibles habitantes de la mansión, en un momento que podría situarse hacia 1913. Mientras están celebrando una cena de gala, la bola de *croquet*, que se ha convertido en objeto de adoración, cae de su pedestal y rueda por la casa hasta perderse en el interior del bosque que la rodea. A partir de este momento comienza otro nuevo proceso en los personajes, que se inicia por la pérdida de su refinamiento y finaliza con una enloquecida partida de *croquet* que les interna, nuevamente, en el bosque. En el transcurso de un día se ha desarrollado este curioso proceso evolutivo de un grupo humano.

MEG KER A NEP, DE MICLÓS JANCSÓ

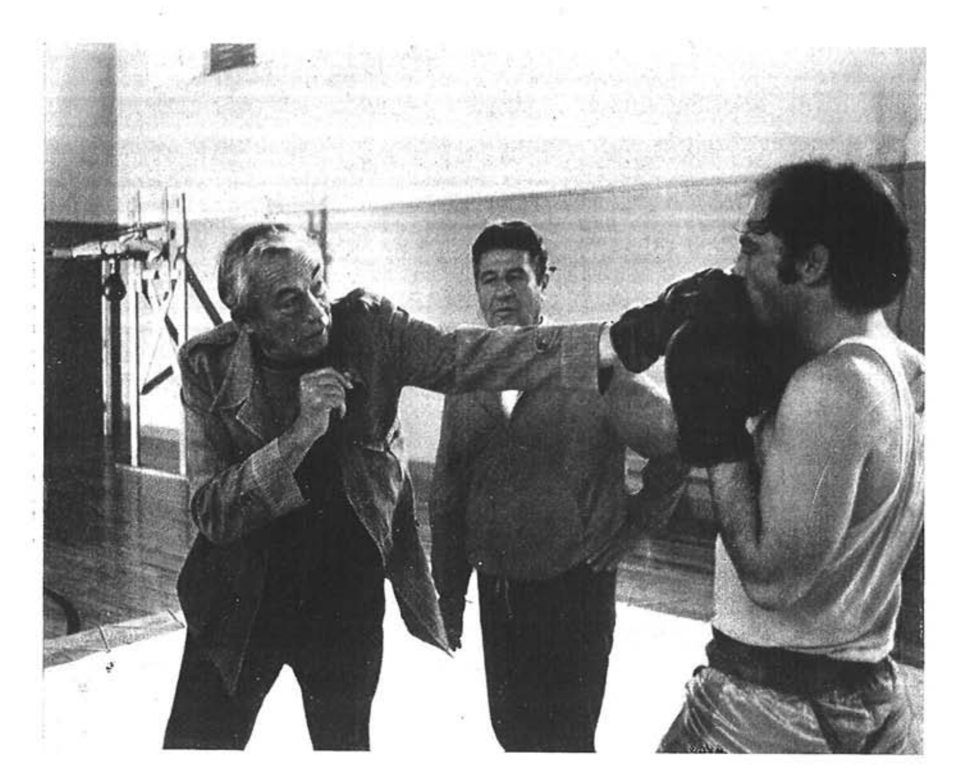
Desde que en 1964, al realizar *Igy Jöttem (Mi camino)*, Jancsó comienza a trabajar en lo que ha llegado a ser su estilo característico, basado en la narración de historias eminentemente políticas, la investigación en el más reciente pasado histórico en relación con el momento actual, dentro de una estructura desdramatizada, caracterizada por una gran ambigüedad, hasta sus últimas obras, *La Tecnica e il Rito (La técnica y el rito)* y *Meg Ker a Nep (Salmo rojo)*, ambas de 1971, ha avanzado, lentamente, a lo largo de una trayectoria que hoy, cuando se vuelve a ver alguna de sus obras anteriores, parece trazada de antemano, dada su completa coherencia y que cada una de las diez obras realizadas en estos años es, al mismo tiempo, la lógica consecuencia de la anterior y el punto de partida sobre el cual se construirá la siguiente.

Siempre sobre el tema de las revoluciones populares, principalmente las desarrolladas en Hungría, pero dejando a un lado cualquier posible anécdota y centrándose en la investigación del funcionamiento de las luchas contra el poder establecido, en donde las diversas formas represivas ocupan un importante capítulo, ha ido construyendo un estilo, ya plenamente maduro desde *Csend és Kiáltás (Silencio y gritos*, 1968), que se funde con lo narrado hasta tales extremos que los tradicionales, y equívocos, conceptos de fondo y forma desaparecen para formar un único bloque en el cual cada elemento es la suma de los restantes.

Desde *Teli Sirokko (Siroco de invierno*, 1969), uno de sus máximos de perfección, cada nueva obra es, al mismo tiempo que una superación de las anteriores, un añadir nuevos elementos que perfeccionan su peculiar y característico estilo. De esta forma, *La técnica y el rito* supone la inclusión, en sus largos, circulares y peculiares planos, de algo de lo que, hasta ahora, habían carecido, los primeros planos; y



Savages, de James Ivory



John Huston, rodando *Fat city*



Les arpenteurs, de Michel Soutters

Salmo rojo de la inclusión de elementos, de claro origen teatral, que en sus últimas realizaciones habían comenzado a aparecer tímidamente, destructores de ese realismo a ultranza que, durante muchísimos años, ha sido la piedra fundamental sobre la cual se asentaba el arte cinematográfico.

Por eso resulta extremadamente curioso ver hoy algunas de sus primeras obras, como por ejemplo *Szegénylegények (Los sin esperanza,* 1965), la película con la cual se dio a conocer fuera de su país. Basada sobre uno de sus habituales temas, el estudio del sistema de represión empleado por los austríacos, a principios de siglo, contra los nacionalistas húngaros, destaca la minuciosa construcción de su guión, algo que en sus actuales obras resulta muy difícil de comprobar. Este estudio se realiza sobre una cárcel húngara en la cual, entre otros presos, están los nacionalistas húngaros y se centra en el método empleado, el terror y la muerte, para tratar de desenmascarar, a través de una serie de sucesivas delaciones, a los componentes del grupo y a su jefe. En comparación con sus últimos trabajos llama la atención, en primer lugar, la realización en plano-contraplano de algunas escenas, la escasa longitud de la mayoría de los planos, como reminiscencias del estilo tradicional, y, a continuación, el comprobar como, en realidad, allí está el boceto de su actual y personalísimo estilo, basado en un movimiento doble continuo, en cuanto la cámara se mueve alrededor de los personajes y éstos alrededor de ella a lo largo de planos de una longitud muy superior a la considerada tradicional.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. Madrid).*

CARLOS EDMUNDO DE ORY, O EL DELIRIO CONTROLADO

Delgado, el pelo revuelto, de cara al viento o al sol, a la aurora o al crepúsculo; diminuto y altivo, y con los pies... ¿sobre la tierra? Pues no: sobre su propia cabeza, vista de perfil, grandes las proporciones y cortada —a la altura de los labios— por una línea recta. Delirio, fantasía, absurdo, todo ello cabe para explicar la portada de un libro. Se trata de un truco fotográfico y no puede estar mejor que donde está: un volumen de poesía de Carlos Edmundo de Ory (1). Lleva una introducción, fragmentos del «Diario de Ory», una historia

(1) Carlos Edmundo de Ory: *Poesía* (1954-1969), EDHASA, Barcelona, 1970.

del postismo y sus tres manifiestos, algunos artículos del poeta, una bibliografía y cronología escrupulosa, todo ello a cargo de Félix Grande. El grueso lo ocupa una amplia selección de poemas que abarca, prácticamente, un cuarto de siglo de labor. Y esto también es, como la foto, un estupendo truco. Porque la seriedad, el rigor y el cuidado puestos en la documentación y el encuadre son los que necesita la poesía de Ory para inventar ese libro que responda a la provocación de la foto: delirio controlado. Lo es la foto, lo es el libro, lo es, de manera decidida y expresa, la obra de este poeta nacido en Cádiz en 1923. Está bien asentado; tiene los pies sobre una base concreta y fiable, que no es, por fortuna, la tierra. Ese hombrecito de pie sobre la cabeza parece dispuesto a volar; sin embargo, no sigue el itinerario habitual de los poetas; no vuela para desligarse, ascender y liberarse de la cárcel que sea: cuerpo o pensamiento, compromiso o hastío, sino para recorrer todas las dimensiones posibles y aun para trazar una imposible dimensión. Tal vuelo tiene mucho de salto jubiloso o de danza macabra, de gesticulación en el vacío y de arabesco en el cielo. Es liviano y caprichoso como el humo, o denso y grave como nube cargada de aguacero. Está lejos de la majestad del albatros o de la habilidad recurrente de la golondrina. No se mueve como criatura alada, sino como flecha o piedra de honda, o como hoja en el otoño o papeles arrojados al viento.

Pero la imagen del vuelo no alcanza para esta poesía de raíz terrestre. Su delirio controlado se halla en otra escala. Confieso que me costó acostumbrar los sentidos a las leyes de un mundo semejante. Los primeros poemas me remitían al postismo; los últimos me hablaban de su superación. Enjuiciar ese movimiento —una especie de surrealismo hispánico— me parecía improcedente; exponer los vínculos de esta poesía con la doctrina postista, una redundancia: tal cosa ya fue hecha con la necesaria solvencia, según atestiguan los documentos del libro. De un modo o de otro, era evidente que Ory provenía de una experiencia estética removedora y que su lenguaje respiraba el aire estremecido, y estremecedor, de la liberación. Ello me impidió, al principio, hacer pie en un lenguaje desconcertante y díscolo. El yerro era mío: querer, justamente, hacer pie, y mantenerme sobre la tierra. De pronto, irrumpieron versos como éstos: «Mi poesía no sale por la puerta de todos: / sale por la rendija del mundo / por las alcantarillas del siglo / por las uñas de un criminal arrepentido» («Fantasías acerca de mi arte»). A partir de ahí, el suelo desapareció del todo bajo mis pies. El propio poeta colaboraba en el vértigo y explicaba las cosas del único modo legítimo: sufriendo al explicarse. Para encontrarlo era necesario esquivar seguridades y há-

bitos (aun los hábitos de la renovación y del empeño original) y filtrarse por las grietas y las alcantarillas del mundo. Ya no había que temer.

EL ANGEL Y EL FANTASMA

Porque en este libro no nos enfrentamos con sólo un poeta. Las categorías críticas de buen o mal poeta tampoco sirven, por lo menos para lograr adhesión. En todo caso, se trata de un ser dual que pulveriza los juicios globales y exige un sentido especialísimo del matiz. Para gustarlo hay que ser cauteloso en la medida en que él mismo no lo es: su dualidad (a veces creo que hay más de dos criaturas) es mezcla revuelta entre un ser inocente, puro, ingrávido, para quien la altura o la profundidad no se diferencian porque encuentra en ambas una suerte pareja de revelación; y alguien cargado de penas y de penumbras, crepuscular y evanescente, desorientado y errante. El primero es un ángel; el segundo, un fantasma. En aquél está la alegría; en éste, la pesadumbre. Ni uno ni otro representan la normalidad del poeta, sino las fuerzas centrífugas que lo habitan y que a la vez lo configuran. El propio Ory los reconoce, y aun incluye una tercera forma de anormalidad: «Tres seres anormales han sentido hermandad: / un ángel, un fantasma y un enfermo.» El ángel también es enfermo; y el fantasma, por su parte, lo es. El poeta va del uno al otro. A veces el ángel se afantasma; a veces, el fantasma adquiere tonalidad angélica. Entre ambos extremos caben los más variados sentires, confesiones, amores y remordimientos. Un vaivén así puede proporcionarlo todo, menos la dicha: «No existe más que agonía y placer», escribe; y también: «Triste es toda mi vida y toda vida es triste.» Porque el ángel y el fantasma no son estaciones o estados del ser, sino procesos. Nunca se llega a la plenitud del ángel ni a la transparencia del fantasma. Ese recorrido es peregrinaje hacia aspiraciones sucesivas que nunca encarnan. El ángel y el fantasma son los términos condenatorios entre los que el poeta alterna (y alterca) sin poder asumir una forma definitiva. Ni siquiera sirve la seguridad de ser fantasma, que es sólo ocasional y contingente: «Ahora estoy seguro de que somos fantasmas / Me levanté y no hice nada más / No vi vacío el sordo lecho de hombre / Ni miré allí dentro del cuarto nada / Y olía y hube dormido y hube sólo / acostado enfermo de negruras hube / solitario en la apagada hora muertas / las puertas entre libros quietos / hube soñado palpitaciones sombras.»

El peregrinaje ha de continuar hasta dejar de ser peregrinaje; su deambular por el mundo, hasta hacer un mundo del deambular. Ni

el ángel ni el fantasma tienen destino en línea recta, sino que parecen nacidos para laberintos perpetuos: laberintos del cielo o de la tierra. Tal poesía no puede aquietarse en los deleites de la armonía ni en las cristalizaciones de la inteligencia. La emoción filosófica, que como toda emoción, tiene sobrados derechos para ingresar en los dominios del verso, no se compagina con la sensibilidad corporal de Ory, ni con su percepción de lo concreto. Su voz no es el resplandor de la síntesis mental, sino la del sentir desgarrado: el grito momentáneo y disperso, la crispación y el estallido. Sus poemas no aspiran a la perfección porque la perfección niega la urgencia y esta poesía es urgencia ritmada en un tiempo lento. Son trazos de hollín, señales frenéticas, tablas de salvación sobre las que consigue esbozar un gesto único: desvivirse. En el ámbito de la lengua española, pienso que el mexicano Jaime Sabines se le asemeja en ese gusto por lo desaforado, en esa oscilación de humor y congoja y en la atención primordial brindada a las cosas cotidianas e inmediatas. «Lo mismo soy sublime que grosero», escribe Ory, «dramaturgo del llanto y de la risa / detrás de mi alma va mi cuerpo: un cero / Soy rico: valgo un baile y una misa / Soy un vivo muriendo a cuerpo entero / corro despacio y es lenta mi prisa / Tengo un cero en mi ser y soy sincero / Mi uniforme de humano es mi camisa». Pero a diferencia de Sabines, ser unitario desde su sola y tangible humanidad, Ory va y viene del fantasma al ángel y crea entre ambos una distancia o campo de imantación en donde ya no es posible el juego. El tono de Sabines es una ironía tierna cuya tragedia, adoptando las formas del sarcasmo, segrega su propia catarsis; en el poeta español, la ironía, que es frecuente, tiene un tinte más intenso de «locura» y su tono se resuelve siempre en una fidelísima predisposición al delirio.

CARA DE HOMBRE Y CORAZON DE FURIA

Otras diferencias: Ory revela mayor inclinación por la teoría poética y por los fundamentos estéticos de su labor. Sus raíces están en el surrealismo. La fisonomía de Sabines, en cambio, hace pensar en el expresionismo, con una nota de aspereza, que falta en Ory. La ternura de éste es de una agresividad dulcificada; su poesía impresiona como «un largo túnel de locura y dulzura». No hay en ello debilidad, sino fuerza contenida, a la que quizá se teme. Pero en algo coinciden plenamente el mexicano y el español: en la irreverencia encantadora con que arremeten contra la solemnidad. El lenguaje de Ory es una réplica en negativo de cuanta carga solemne soportan las palabras. A menudo habla del dolor y del espanto: «he amado mucho y he llorado demasia-

do»; «orar y llorar fue mi oficio»; «máquina de dolor es ya mi ser»; «Yo lloro a solas convencido / mientras constantemente debo todo / a una caricia de seda veloz»; «Quien no viva de espanto / y no se espanta en vida / es un muerto, es un santo / es un suicida»; «Delgado material es el dolor, en que hay / fibras que no se ven. / Cuando uno sabe / que ya no es hombre / sino verdadero ser de espanto...»

La solemnidad, sin embargo, no se adueña nunca de los poemas, ni del tono que circula entre ellos. No quiero decir ausencia de hondura, liviandad, ligereza, sino rechazo de la solemnidad acartonada y del regodeo en la impostación de la gravedad. A veces distiende con desenfado la tensión ante la muerte: «me abruma / estar tanto tiempo vivo, fumando / este sueño seco de gato, si necesito / amasar el pan de la tiniebla, al fin»; «Morir es divertido, aunque no es útil / morirse para resucitar» (Utilidad de un muerto). En «Teoría finita» pone en marcha un mecanismo de infinitas y desaforadas asociaciones: «La poesía sale de la cabeza / El humo sale del huevo / Y el huevo sale de la ostra...»; «Yo salgo de un país azul / y de un órgano de caballo / Mi madre salió de un pétalo / Y de una lechuza viva». Esta ironía es un poder y una ciencia en manos del poeta; podría encerrar a los hombres en un círculo y destruir así las convenciones y los tibios respetos. Pero es imposible desterrar de ese círculo la angustia y el horror que vuelven con la puntualidad de las obsesiones en cuanto se agrietan los muros de la solemnidad:

Querría echarme al suelo y dormir para siempre
Me arrastro sobre la tierra como un montón de estiércol
Nada puede hacerse con mis heces
Cada semana lloro menos los domingos
Llorando por las calles menos en verano
Busco este mes las patas de un caballo
para agarrarme a ellas y llorar todo el año

(Celosia cristata)

Los ejemplos podrían multiplicarse: el amplio espectro de motivos y temas mostrará siempre a un Ory inmerso en la realidad vasta y compleja. El amor, la muerte, el miedo y el desamparo predominan en una movilidad de contrastes y de fiebres sombrías. Pero el sentido de lo concreto no se pierde nunca. Los extremos del dolor no buscan los ámbitos lejanos de la palabra inusual y desligada del fluir cotidiano: «La corona que tengo en la cabeza / la soporto con gran resignación / soy un rey desterrado en un retrete...»; «Si medito me duermo en un rincón / y el sueño que podría serme útil / se mete en una pierna

y no sé en cuál / Mi candor, mi paciencia, mi descuido / Busco trabajo y pierdo mi salud: rezando mientras subo la escalera» (Autoelegía).

¿De dónde procede esta poesía, quién es esa criatura que se balancea entre el ángel y el fantasma, que delira y se espanta, que dice «Ahora me lloro un poco solito y acostado / y se ríen mis colchas de mi cara mendiga», y que se siente triste sin saber por qué, «más triste que un tintero», «más triste que un quinqué», «más triste que una taza»?

En «El oro de mi instinto», Ory trazó su autorretrato:

Es mi naturaleza desbordante
mis huesos de carbón mi sangre espuria
con cara de hombre y corazón de furia
mitad humano soy mitad rumiante.

Soy animal criatura horripilante
extraordinario agente de lujuria
Dios me creó con saña y con incuria
me hizo de sobra y no me hizo bastante
... ...

¿Es esta la figura del hombre? Por lo pronto, es la del poeta, y la de su propia poesía: desbordamiento, ardor erótico, insuficiencia y exuberancia: «cara de hombre y corazón de furia.» En definitiva, una creación del delirio.

No concibo a la poesía sin locura

Así escribe en su Diario inédito. Algunos pasajes han sido seleccionados e incluidos en el libro con el título de «Poesía y definición». Del modo como va del ángel al fantasma, va de la reflexión al poema, y de éste otra vez a la encarnizada reflexión. Entre el ángel y el fantasma hay siempre delirio; entre el poema y la teoría, arrebato de lucidez. Nada excluye Ory de sus versos: la locura tampoco está proscripta. No hay poesía sin ella. Pero ella no es la poesía, o no lo es en su totalidad. Este delirante somete sus demonios a la vigilancia del escrúpulo. Sin embargo, todo escrúpulo se incinera en el torbellino flamígero de su imaginación. Ningún extremo predomina: la fiscalización actúa. Pero lo que surge no es un equilibrio neoclásico, sino el concierto inarmónico de los extremos. Las víctimas de su delirio no son las formas tradicionales ni la coherencia del discurso; éstas resultan muy poca cosa para una desmesura cuyo campo de acción es el mundo entero. Sus ataques (sus odios y, sobre todo, sus amores) van antes contra la forma cómo pasa el mundo en él, que contra la forma poética. Mantiene por lo común la métrica regular y, en ocasiones, la

rima. Respeta lo que todos llaman el canto, aunque nadie sepa qué es. Probablemente, se trata de una convención. Pero el delirio no tiene por qué anular las convenciones. Al fin y al cabo, el delirio sólo es tal en un mundo de convenciones, sus hermanas. Metro, rima, canto o ilusión de canto, ¿por qué renegar de ellos? Son dóciles, serviciales, auxiliadores siempre. Todavía pueden dar excelentes resultados. Cierto: no los resultados con que sueñan trasnochados y anacrónicos. Convenciones y prosodias son buenas para reírse de ellas y hacer más festivo y también más trágico el delirio. De la música acariciante transmitida por «la perversa lírica» sólo quedan «compungidos gritos», una siniestra palabra «fina y de humo». Quiere que su poesía se detenga en sus límites «como piedra de resonancia / en las llamas del equilibrio», que sea la sombra del fuego. Todo ello desemboca en un «aprendizaje de desdicha», constante y estéril violencia de un ser «callado sedentario loco». Es un volcán seleccionado en juego de luces; los juegos se llaman versos; los versos son líneas curvas que parecen rectas. Son, también, algo más:

Ecos locos de perdidas fiestas
músicas de mis bailes más perversos
cuando pierdo los pies en universos
regidos por loquisimas orquestas

Mi jazz es de fantasma de andaluz.
Mis quejidos rimados son atroces.
Rimo vida con muerte y mi alma zumba.
... ...

(Pavana)

El delirio no es excepción, y no tiene por qué torturarse en elaborar excepciones: nuestro poeta es un hombre como tantos. En una hora del mundo en la cual el delirio es pan cotidiano, esta poesía constituye una esperada normalidad: «Te diré quién soy y hacia dónde voy / Me dirás quién eres y hacia dónde vas / Soy un hombre como todos y aquí estoy / Mi camino es el amor y nada más», escribe Ory. (Para Laurence.)

Pero este hombre como todos no lo es tanto: el poeta lo habita y lo desdobla. Si el delirio es común, la vigilancia no lo es. «Un poema se hace con el delirio controlado», advierte. Y ella le da un centro de gravedad y evita la dispersión del sufrimiento y de las emociones. Este inarmónico tiene «una subterránea armonía», señala Félix Grande. Este ángel y este fantasma viviendo en los extremos, entran en un ritmo. Su verso —según declara— es de saber y perdón, y poco importa que

parezca «un muerto haciéndose el payaso / que ha subido de espaldas la escalera». Si los antiguos llegaban por el dolor a la sabiduría, Ory no necesita una sabiduría conquistada a un precio que conoce de sobra. El dolor ya es, para él, plenitud de sabiduría: «La vida es una lucha en un asilo». Esa lucha no disuelve el dolor, pero lo transfigura del único modo posible: con el delirio controlado.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth 1274, Montevideo, URUGUAY).*

Sección bibliográfica

ANTONIO MARQUEZ: *Los alumbrados*. Ed. Taurus, 1972; 283 pp.

El tema de los alumbrados o iluminados de Castilla, secta herética de principios del XVI que, a pesar de su aparente inocuidad, mantuvo en jaque a toda la ortodoxia imperial desde Valdés a Molinos, se ha presentado siempre rodeado de un halo de misterio e indeterminación. El acierto del libro que acabo de leer, y que es objeto del presente comentario, estriba en el hecho de que el autor no pierde nunca de vista tal indeterminación ni se hace en ningún momento demasiadas ilusiones sobre la eficacia de las lucubraciones y sondeos que jalonan su pesquisa, la cual es llevada a cabo, sin embargo, empeñadamente, con imperturbable rigor, cercando la niebla por todos los flancos, sin desanimarse cuando se vuelven a desdibujar los contornos, reemprendiendo sucesivamente el asedio desde otros ángulos, con ese talante, ni eufórico ni desmayado, que es peculiar de algunos cazadores vocacionales y solitarios. Precisamente el contraste entre lo brumoso del asunto —cuya condición de brumoso e inaprensible no nos permite Márquez olvidar ni un solo instante— y el procedimiento exhaustivo y paciente aplicado para acometerlo es lo que confiere al libro su singularidad. Resulta, en verdad, muy rara en un investigador esta mezcla de afición, aliento y escepticismo, y si llamo de entrada la atención sobre semejante actitud insólita no es solamente porque me parezca encomiable en sí misma, sino por creerla particularmente adecuada para abordar el tema que trata de poner en claro.

Difícil claridad la del tema de los alumbrados, a pesar de que en la entraña semántica de la voz misma con que la historia los designa hayan quedado rastros de aquella luz espiritual que a ellos los llevaba a menospreciar cualquier regla, mérito o trabajo externo, para sumirse en la ignorancia y alejamiento del mundo, en el famoso «dexamiento», donde toda voluntad individual quedaba anulada. En contraste con esta luz interior, que ya en su época desorientó, alarmó y exasperó precisamente por inclasificable, una densa cortina de humo empezó a empañarla y a oscurecerla desde fuera, a base de

conjeturas y anatemas, apenas se detectaron sus primeros reflejos, es decir, aún antes de que aquel puñado de gentes que se reunían para tratar de cosas del espíritu por tierras de Toledo y Guadalajara, conversos en su mayoría —Bedoya, Isabel de la Cruz, Alcaraz, el obispo Cazalla y su hermana María—, sospechasen ni remotamente el alcance y repercusión de sus ayuntamientos ni conociesen los nombres de «dexados, alumbrados y perfectos..., que la gente por escarnio les había puesto». Por escarnio. Márquez señala como muy revelador el hecho de que estas denominaciones, vocablos de posguerra como eran, nacieran cargados de ironía en la región toledana del Lazarillo, región de iluminados y comuneros. Hacia 1522 ó 23, nadie sabía a ciencia cierta lo que era ser un alumbrado ni si eran santos o diablos aquellos a quienes se aplicaba el nombre, pero irritaba aquella autonomía de la secta naciente, su enfrentamiento con la religiosidad tradicional que apuntalaba el imperio en expansión y triunfo; era como tratar de cuestionar desde dentro tanta seguridad y tanto triunfo. Y por otra parte, ¿qué iban a hacer aquellas gentes sin letras ni poder, qué intentaban aquellos desgraciados y aislados visionarios? «La gente —señala Márquez—, el pueblo tradicional y pícaro, desencantado y malicioso, se burla de estos conatos de reforma a base de reforzar la piedad interior. El nombre nace así escarnecido y así sigue su curso, acumulando infamias hasta llegar a nosotros.» Y así, entre las burlas de la gente y la alarma desenfrenada de la Inquisición, el fenómeno naciente se fue estrangulando, oscureciendo y enterrando a base de juicios y clasificaciones tortuosos. A estas tergiversaciones enredadas en la raíz misma del incipiente movimiento espiritual que nos ocupa, fomentadas por denunciantes e inquisidores contemporáneos de él, vienen a añadirse al cabo de los siglos otras brumas nuevas: las de la historiografía moderna apoyada en datos erróneos, partidistas o mal interpretados. El mayor tropezadero en este sentido ha sido la *Historia de los heterodoxos españoles*, de don Marcelino Menéndez y Pelayo, sobre todo por lo que ha ofuscado a los demás. (Libro este, dicho sea de paso, cuya crítica seria y sistemática haría tanto bien como daño ha venido él mismo haciendo.)

Y Márquez va siguiendo, más que la historia de los alumbrados mismos, el proceso de las opiniones, juicios y estudios que han llovido sobre el tema, discutiendo todas las atribuciones inexactas, desenmarañándolo de ganga y de broza, y paulatinamente, a base de sus arduas y pacientes tentativas, es decir, a base de pura honradez, va logrando que a veces se perfile el dibujo borroso, el rostro verdadero que yace debajo de tanto aluvión. Pero es un rostro apenas

entrevisto a ráfagas y nuevamente esfumado; parece la reconstrucción de un sueño. Al empezar cada nuevo capítulo de los catorce que componen el libro, el lector participa de la fatiga que a Márquez le cuesta volverse a enfrentar desde otro flanco frontero con las incógnitas apenas despejadas en el que se acaba de abandonar, pero llega uno a acompañarle gustosamente en esta labor saludable y esforzada contra la mentira, en ese tejido de sucesivas e implacables interrogantes, donde no se vacila en cuestionar ningún dato que resulte mínimamente cuestionable.

No pienso adelantar ni resumir los resultados —no demasiado brillantes ni palmarios, por otra parte— de la labor de Márquez. Si esto desanima a alguno, peor para él; nadie debe contar a otro el final de un libro, ni aunque sea policíaco. Me parece, además, un sistema totalmente ajeno a la noción misma de crítica literaria el de sustituir el juicio sobre un libro por un resumen de lo que en él se dice. Para tanto como eso, basta con mirar la solapa, o todo lo más los corolarios del capítulo final. Esta obra de Márquez, aparte de que nos descubra una parcela muy interesante y mal estudiada de la España imperial, está escrita con el suficiente talento, eficacia y esmero como para que pueda ser recomendada en sí misma, prescindiendo del tema que aborda, y para que pueda ser saludada como una singular aportación al género, tan desangelado en general, de la investigación histórica. El autor sabe transmitirnos, por debajo de su apariencia de sobriedad, el interés por lo que va contorneando y rondando, lo sabe contar, aunque el ritmo sea a veces de salmodia. Tiene ese ritmo porque es el que a la historia le va.

Yo el libro me lo he leído en dos sentadas, y con esta crítica lo único que querría lograr es que se encendiese en los demás el interés por comprarlo y leerlo a su vez. Es lo mejor que se puede hacer en favor de una obra que ha interesado. Si hubiese logrado contribuir a ello en alguna medida, me daría por contenta.—*CARMEN MARTÍN GAITE (Doctor Esquerdo, 45. MADRID).*

LA FILOSOFIA DE LAS FORMAS SIMBOLICAS

La editorial Fondo de Cultura Económica ha editado algunos clásicos fundamentales del género filosófico, como *La fenomenología del espíritu* o *Ser y tiempo* —en espléndidas traducciones, en ambos casos—, pero su más interesante aportación en este campo la cons-

tituyen sus ediciones de esos clásicos *menores* —entendiendo por tales las obras de indudable valor creador que han quedado relativamente aisladas de la posteridad y cuyo valor definitivo en la historia del pensamiento está quizá pendiente de una revisión posterior o de una variación de la sensibilidad filosófica: tal es el caso, entre otros, de *Los reinos del ser*, del angloabulense Jorge Santayana, de las obras de Hartmann o de las de Ernest Cassirer. De este último se edita ahora la que quizá sea su obra fundamental: *La filosofía de las formas simbólicas*, versión que facilita el acceso a una obra indudablemente importante, aunque encaminada en una dirección no demasiado fecunda posteriormente.

Ernest Cassirer fue el neokantiano más amplio y prolífico de la llamada «escuela de Marburgo», de donde partió al exilio en 1933, enseñando en Suecia, Estados Unidos e Inglaterra hasta su muerte en 1945. Centró su preocupación sobre la posibilidad de crear una auténtica *antropología filosófica*, es decir, una ciencia del hombre que diera cuenta de sus aspectos más propios, sin renunciar por ello al rigor que estimula la indagación de las diferentes ciencias naturales. ¿Cuál puede ser ese misterioso *puesto del hombre en el cosmos* que atareó a Max Scheler? Sea cual sea el enfoque que se dé a la cuestión, no será la mecánica aplicación de determinismos naturalistas la que nos lo revele.

El camino de las ciencias parte de la conceptualización, es decir, de la aplicación a los fenómenos facilitados por la intuición empírica de los esquemas y categorías del entendimiento, según doctrina kantiana bien conocida, que Cassirer, en líneas generales, respeta. La ciencia produce así una serie de *instrumentos intelectuales*, que, si bien no son plenamente *reales*, en el sentido kantiano del término que apunta a cierta *cosa en sí* que monopolizase la realidad, no dejan de tener una virtualidad *objetiva*, fruto de su referencia empírica.

Ahora bien: la filosofía ha conocido, siempre según Cassirer, dos principios fundamentales en que apoyar el conocimiento de la realidad: uno, practicado por el pensamiento antiguo y medieval, fue la *forma*, y otro, el propiamente moderno, es la *causa*. No escapará al lector la tremenda generalidad de tal visión, contra la que quizá fuera ocioso aportar excesivas pruebas históricas, pues quizá su valor interpretativo mismo reside en su amplia problematicidad. En cualquier caso, la crisis de la ciencia natural moderna y la especificidad del caso humano, inclinan a Cassirer a señalar la necesidad de un retorno a una visión filosófica basada en *la forma*. En ella radicaría la

posibilidad misma de una explicación de lo específicamente humano: *la cultura.*

Efectivamente, Cassirer decide pasar de una *crítica de la razón pura,* que atareó a su mentor intelectual, a una *crítica de la cultura,* basada en la noción *de forma,* y, más precisamente, de forma *simbólica.* Porque, y esto es lo esencial en su pensamiento, para Cassirer el hombre se define como *animal simbólico;* el uso, el comercio, o la incardinación en el infinito tráfago de símbolos y símbolos de símbolos es lo que caracteriza la peculiaridad humana.

La pregunta fundamental podrá plantearse así: ¿cuál es el origen de las formas simbólicas? No se busca aquí una explicación de fundamento *causal,* como la que tejen las ciencias naturales: deberá apelarse a otras instancias, como estructura, conjunto, etc.; en resumen, deberá recurrirse a una explicación basada en la noción de *forma,* que dé cuenta, no tanto del principio de procesos de la serie, como del conjunto mismo de tales procesos. Es cierto que la forma simbólica no es *estática,* que está sujeta al devenir o, si se prefiere, a la historia; pero tal devenir está radicado siempre en una *permanencia,* es un devenir en el mantenimiento del ser. Los excesos ahistoricistas de cierto estructuralismo bien pudieran encontrar aquí un indudable precedente (consúltese a este respecto *Les mots e les choses,* de Michel Foucault, con todas las salvedades debidas).

El primer tomo de la *Filosofía de las formas simbólicas* trata del *lenguaje,* y el segundo, del *pensamiento mítico:* sería difícil encontrar dos temas más centrales en el pensamiento contemporáneo. Basado en ambos campos, Cassirer estudia con amplio conocimiento de la tradición filosófica, audacia especulativa y creatividad, la irreductible peculiaridad del *animal simbólico.* Cabría preguntarse por qué su influencia no ha sido mayor —o, al menos, más ampliamente reconocida— en la filosofía actual, dado que ésta recoge y estudia fundamentalmente los mismos problemas: quizá la causa sea el estilo de Cassirer, excesivamente deudor de esa *gran filosofía alemana,* tradición infinitamente estimable, pero propensa a esa *construcción completa,* edificante y académica, que no suele resultar excesivamente fecunda en ningún sentido. Creo que una mayor consideración prestada a los métodos críticos de los pensamientos que, genérica e inexactamente, podríamos denominar *materialistas* —como el marxismo y el psicoanálisis—, habría facilitado una visión más crítica de los temas y, aunque menos *acabada,* más fructífera y renovadora. En cualquier caso, la ambición del conjunto y la agudeza e interés de numerosos de los detalles permiten considerar a esta obra como una

de las más notables invenciones del pensamiento contemporáneo, cuyo influjo sobre lo bueno y lo malo del estructuralismo es quizá mucho más amplio de lo que los representantes de esta corriente filosófica estarían dispuestos a reconocer.—*FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID).*

CARUSO Y LA SEPARACION DE LOS AMANTES

Demuestra Igor A. Caruso en *La separación de los amantes* (1) que cuando el psicoanálisis profundo utiliza además los recursos del encuadre social, cualquier tema es bueno para apurar casi todos los matices del comportamiento humano y poner cerco a sus condicionantes y consecuencias esenciales. Una de las características de nuestro tiempo es la especialización en el saber. Hoy la sabiduría, a consecuencia de la complejidad técnica y la amplitud profundizada de las disciplinas, exige el compartimiento estanco de la especialización. Ese diafragma agudizado no tiene más defecto que el de la incomunicación feroz. Allí los economistas y sociólogos con sus misterios y sus jergas, aquí los políticos con sus pragmáticas, en medio los filósofos con sus esoterismos, al sesgo los psicoanalistas con sus libidos, de costado los *técnicos de la información,* enfrente los historiadores y, envolviéndolo todo, la *guerrilla de la innovación* y la cultura de masas deslizándose desde los televisores, cada uno en su alvéolo inexpugnable y cada experiencia ignorándose entre sí. ¿Quién puede hoy acometer la empresa de relacionar las diversas especializaciones y subespecializaciones entre sí? Creo que para un futuro lejano —y vago al extremo de no interesar— sólo la ciencia cibernética, aunque entre tanto puede que prospere la invocación de Roger Caillois (cito a través de una referencia de Paulino Garagorri) sobre la necesidad de unas «ciencias diagonales» que hagan más fértiles para la cultura los distintos descubrimientos, las presentidas identidades entre, por ejemplo, la física y la filosofía, la sociología y la biología o los factores ambientales y los regímenes políticos.

Dentro de esta diversificación del saber y en relación, por supuesto, a la más fuerte aspiración del hombre, que es, pese a su enorme

(1) Igor Caruso: *La separación de los amantes.* Siglo XXI Editores. Trad. de Armando Suárez. Méjico, 1969, 307 pp. Caruso, nacido en 1914, ruso, de origen italiano, es fundador y director del Círculo Vienés de Psicología Profunda.

carga utópica, la de la felicidad y el contentamiento de vivir, hay disciplinas que asumen mayor responsabilidad e inmediatez, tales como la lucha de clases, los conflictos del trabajo, la distribución de la renta, por un lado, y las afecciones anímicas, los conflictos psicológicos y las alienaciones de la represión social, por otro lado. Disciplinas que se polarizan en dos nombres bien sabidos: Marx y Freud. Ambos pueden tener y tienen apólogos, detractores y revisionistas; ellos mismos son la culminación o la cota más significada de un proceso anterior, pero de una forma u otra Marx y Freud centran la mayor parte de los conflictos humanos, sociales y psicológicos, en los cuales sí se advierte ya una correspondencia y una *diagonalidad.* Tal es el atractivo principal de Caruso, continuador de Freud, estudioso de Marx y frecuentador de Marcuse, también en la misma línea.

Caruso, cuyo esfuerzo por superar en nuevas síntesis óptimas el conflicto de las contradicciones, resultó hace años un tanto ingenuo o excesivamente enfático por buena fe, nos brinda ahora con *La separación de los amantes* una obra madura y acabada, llena de vigor y patetismo, ásperamente inconformista y virilmente desesperanzada, aunque se trata de una desesperanza que no se entrega sin lucha (desesperanza en la insuperabilidad de la muerte, que a su vez alienta la represión social que causa la separación de los amantes).

Nada más que delimitar el objeto de su estudio le ha llevado a Caruso un buen esfuerzo. En vez de delimitar, yo diría *justificar,* pues no atiende al dolor de la separación familiar o a la muerte de la persona que se ama o al repudio de los enamorados, sino que para entrar en el radio de acción de Caruso es preciso se den circunstancias muy precisas, tales como que los amantes separados —hombre y mujer en relación amorosa y sexual— estén vivos, se sigan amando todavía, la separación sea definitiva y el acuerdo de separación sea bilateral, así como comporte sufrimiento para los dos. Con tales premisas sólo resta especificar las causas de la separación. Caruso escribe: «Aunque nuestro estudio versa sobre el amor supuestamente *imposible,* se trata sin embargo de aquel que *ha sido satisfecho real y efectivamente* y que luego ha sido roto por un sistema de convicciones y convenciones.» De modo que también queda descartado, en principio, el abandono de uno de los amantes por aburrimiento o cesación del amor. El sistema de *convicciones y convenciones* de la separación alude, prácticamente y por encima del lenguaje técnico, a diferencias de edad, a estados civiles imposibilitadores, a conveniencias sociales, a imposiciones del medio ambiente que, por supuesto, revestirá en cada caso tanta diversidad de mati-

ces como para hacer difícil la generalización e imprecisas sus fronteras.

Según el planteamiento de Caruso, yo deduzco que es más importante estudiar las causas de la separación que las consecuencias de la separación. Si bien el autor no se inhibe por completo de las causas («razones de orden moral, religioso, social y utilitario»), queda absorbido fundamentalmente por las consecuencias y por el fenómeno dado, aunque más tarde entre a fondo en el estudio cultural y social del tema y se volatilicen las razones prácticas y pedestres de una separación.

El ensayo se organiza con base en casos de experiencia clínica, seguidos por un estudio sobre los mecanismos de defensa y por el análisis de los fenómenos descritos, que incluye como sección muy destacada el propósito de aclarar la interrogante referida a las posibilidades de separación entre lo social y lo biológico. La parte final entiende el problema de la separación como típico de la sociedad represiva, a causa del sometimiento de los amantes al *principio de realidad* o, con expresión de Marcuse, al *principio de rendimiento.*

La tesis principal de Caruso es que la separación de los amantes equivale a una fenomenología de la muerte: «la vivencia de la muerte en una situación vital. Expresado en forma más comprensible, el problema que nos ocupa, generalmente reprimido en la conciencia de quienes deben experimentarlo directamente, es *la vivencia de la muerte en mi conciencia* ocasionada por la separación y, complementario a éste, el problema que narcisistamente es más mortificante para quien lo sufre: *la vivencia de mi muerte en la conciencia del otro*». Caruso puede admitir la muerte, pero esa especie de muerte en vida de los amantes separados, ese ineluctible olvido, le arranca frases de apasionado dramatismo que, a lo largo del libro, van trascendiéndose a sí mismas hasta desembocar en una teleología.

Con la separación el yo queda mutilado. La represión, la agresividad, la indiferencia, la huida hacia adelante (conservación del ideal del yo) y la ideologización (como máscara para legitimar la mutilación) son los elementos que constituyen el mecanismo de defensa. Caruso estudia los problemas de la conciencia de culpa (2), de la diada amor-odio, del instinto de muerte freudiano, de la ambivalencia y de los patrones culturales que ofrece la sociedad para dominar la separación (el «devenir cada vez menos», como dice Von Gebsattel), pasando por la pulsión suicida, la psicosis melancólica y la potencialidad de cada sexo en la batalla por el olvido y la reestructuración del

(2) Caruso cita una de las últimas notas manuscritas de Freud: «El sentimiento de culpabilidad se origina también por amor insatisfecho. Igual que el odio.»

yo. Finalmente, Caruso anota que la «modificación de los fundamentos sociales sería una condición previa esencial para la solución práctica del problema planteado». Las conclusiones sociales de Caruso están declaradamente inspiradas en las de Marcuse y se refieren al «principio de la estructura social de dominación», aunque Caruso estima que para resolver el conflicto de los amantes, de la separación o enajenación en términos generales, sería necesaria una transformación total antropológica, social, biológica, técnica y espiritual, o sea, la superación de la muerte.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).*

SAN FORGES, O LOS INFORTUNIOS DE LA VIRTUD

«Quiero destruirlo todo», afirmaba Buster Keaton. Y su loca carrera es una desesperada búsqueda de cariño y afecto. Los edificios se derrumban, las lluvias arrasan las ciudades, los matones del lugar destrozan cuanto cae bajo sus botas; policías y ladrones se persiguen en una saga interminable; pero el protagonista, antes de morir con las botas puestas, salva ríos, mares, océanos, desiertos, en busca de su amor. Los personajes de Antonio Fraguas, alias *el Forges* (véase para documentación *El libro del Forges)* (1), han consumido toda esperanza. Tienen conciencia de su infelicidad perpetua; pero desde sus ruinas taponadas con algodón hidrófilo y agua bendita continúan hablando imperturbables, diciendo *sí.*

Los hombres dialogan sentados en sillones de orejeras, largando sublimes majaderías, interminables y tediosas como la vida misma, y confirman la inutilidad absurda de sus palabras; pero sus letanías hablan de nuestra condena al infierno de todos los usados y degradados rituales de la escritura y los diarios hablados. Las máquinas se alzan, omnipresentes y grotescas en su potencia, desmedida e inútil para resolver nuestros dramas domésticos y secretos. Los personajes, condenados al silencio, piensan para sí adorables soliloquios para confirmar que nuestra ternura, tapada por montones de basuras, sobevive, encerrada en la gruta del gigante Polifemo, y es necesario disfrazarla de lagarterana para escapar a las garras de los monstruos que la cercan. Pintamos paredes y reservados de rayajos y *graffittis,*

(1) *El libro del Forges*, de Antonio Fraguas de Pablo, alias *Forges*. Prólogo de Juan Luis Cebrián. Ediciones «99». Madrid, 1972, pp. 317.

lanzando *slogans* que no consiguen ocultar nuestra definitiva falta de seguridad en sus deteriorados discursos de tres perras gordas. Creamos engendros de plástico y cemento armado, que se convierten en espejos donde reconocemos el sin sentido de nuestra vida, consagrada a impagables y manicomiales actividades, perdidos en la noche de nuestra melancolía, infatigables, defendiendo todavía una porción de aspirinas con que drogarnos como hombres civilizados. Los señores parlamentarios se mandan sus enjundiosos parloteos, volviendo a constatar que la conquista de Flandes es ahora un negocio de las empresas multinacionales estadounidenses, y que su ajada pasamanería es el sueño de una estéril noche de verano. Y Blasillo, semanas antes de marchar al servicio —militar— descubre que su futuro está hipotecado en el desierto de su pueblo. Y la niña de once años, tras su miopía, avejentada por el cariño que puso en sus ya inútiles esperanzas, debe decirle a su amor, el terrorista de antaño, que luego lo llamará, porque su padre asiste —aterrado— a una procelosa conversación telefónica.

Keaton se enamoró de tiernas chiquillas, que lo traicionaron por la sensatez del empleo fijo y las compras de electrodomésticos a plazos. Luego consagró su cariño a una vaca. Y vivieron felices (2). Forges recurre a la sensatez para escapar al delirio manipulado, y sus partos mentales no tienen hasta la fecha, que yo recuerde, un puesto estable para las vacas. Genealógicamente, en mi memoria, sus fantasmas aparecen escalonados de este modo (que, por supuesto, bien pudiera ser otro): guardias urbanos —¡aquel maravilloso *comic* del Oso y el Madroño del año 1966 (?)—; los señores campesinos de Soria, dando serenatas con *Strangers in the night;* las señoras castañeras *underground;* los señores administrativos y alto ringorrango de la Administración pública; señores ciudadanos de la calle; señoras limpiadoras de despachos de alto copete en trance de demolición; señores toreros y personal subalterno, vendiendo mantelerías para subsistir; señores niños-monstruos-conmovedores-contestatarios, soñando a la buena de Dios; señores adolescentes con la cabeza afeitada por el qué dirán de las fuerzas vivas (?) y el corazón hecho pedazos; señoras y señoritas de buen ver; señores piratas, conquistadores, cruzados, moros, aurigas (?) de famélicos dromedarios, malparados por vientos y tempestades; señores visigodos, horas antes de la batalla del Guadalete; señores náufragos, un tanto escépticos respecto a cualquier tipo de paraísos; señores del salvaje Oeste, peleando por unas pesetillas de *farde* al por mayor; señores verdugos solicitando

---

(2) Suscribo una idea original de mi desconocido amigo José Luis Guarner; señores editores, ¿para cuándo unas obras completas de Keaton, el Genio, en *cassettes* o lo que sea?

pagas extraordinarias; señores de calle y autobús, hundidos en la tumba de sus sillones con orejeras. Y advierto aterrado que la relación amenaza mis recuerdos, augurando una toma por asalto o hastío de estas páginas cuando el ujier de cualquier congreso se dirige al ponente mayor con un paisaje portátil y respetuosamente le afirma por lo bajo: «Señoría: los cerros de Ubeda.» (El ponente, endomingado, gentilmente agradece este argumento, que viene a confirmar su teoría, y responde muy señor: «Muy agradecido.»)

Qué quieren: San Forges, o los infortunios de la virtud.—*JUAN PEDRO OUIÑONERO (Cardenal Silíceo, 37. MADRID).*

RAFAEL MORALES: *La rueda y el viento.* Colección Alamo. Salamanca, 1971.

El aspecto más importante de este nuevo libro de Rafael Morales tal vez sea el intento del poeta de resolver en un nuevo género literario las interferencias y tensiones genéricas que existen entre la poesía puramente lírica y el poema dramático.

Surgida a la poesía española en esos años discutidos del periplo neoclasicista (de ese neoclasicismo que tendría su faro en Garcilaso y su fuego cordial en Hernández), la obra de Rafael Morales caminó desde un patetismo reflexivo, volcado en la composición monotemática (ver *Poemas del toro,* Colección Adonais, Madrid, 1942), a la complejidad organizada de su mundo poético más recio, cuyo *dramatis personae* emerge cada vez más claramente entre los elementos narrativos y las apoyaturas paisajísticas.

El espíritu estético de la generación garcilasista no podría preciarse de contar entre sus filas con esa voz poética, tan radicalmente distinta. En efecto, su adscripción podría decirse que fue coyuntural. Los efectos de la guerra española, atomizando ideologías y credos literarios, irían a reflejarse en aquella poesía de tránsito, alienada y estetizante. La metodología hegeliana, en el estudio del proceso histórico, es aplicable a los orígenes de la facción garcilasista y al desarrollo posterior de toda nuestra poesía. La dialéctica histórica condenará al garcilasismo, su estar *fuera de sí* y de los problemas candentes de su época. Sin embargo, esa misma dialéctica, la que conduce fatalmente al compromiso, no podría prescindir de su tesis, de aquel estado alienativo, para llegar, por la confrontación de sus antítesis (representada

en los momentos iniciales por la revista poética *Espadaña*, que fundarían Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y A. G. de Lama), a esa síntesis que llamaremos del *libre compromiso*. Así, pues, el movimiento que representara «Garcilaso», llevaba en sí los gérmenes de la ataraxia conseguida por la española poesía contemporánea. De cualquier forma, el garcilasismo simboliza la aglutinación, precaria si se quiere, de unos ideales expresivos, de una preocupación lingüística, que atenúan en algún modo su flagrante delito de alienación histórica. Por otra parte (como apunta José María Valverde en su *Breve historia de la literatura española)*, «algunos de los poetas revelados por el premio y la colección «Adonais» mostraban —quizá con invocación ideal a Miguel Hernández, recién fallecido en la cárcel y apasionadamente leído por los novísimos vates— que la maestría formal no tenía por qué poner sordina a la pasión anímica; citemos, en este sentido, dos libros de sonetos, los *Poemas del toro* (1943), de Rafael Morales, y *Arcángel de mi noche* (1944), de Vicente Gaos».

Preocupación, pasión anímica, es verdaderamente el distintivo que inicialmente califica a la obra de Rafael Morales. Ánimo apasionado que se vierte en las preocupaciones humanísticas, éticas, culminando en el desgarro farsático, en el dramatismo *distanciado*, crítico, de su libro *La máscara y los dientes*. Esa es la lírica que obtiene por la contemplación de las cosas humildes.

Y es en este punto en donde recogemos la tarea de Morales. Nuestro mismo poeta nos lo exige en la *Nota final* que ha epilogado a este libro objeto de nuestra recensión: *La rueda y el viento* «continúa en cierto modo y como eslabón o episodio independiente ese drama, o quizá farsa, de la vida humana que inicié con mi libro». *La máscara y los dientes*. Hemos hablado antes de dramatismo *distanciado;* este concepto viene a corresponderse, más o menos, con la idea poética que, sobre el drama humano, se reserva Morales para su poesía. En efecto, por la *distanción* contemplativa, crítica, el drama y la comedia advienen en la farsa. La descoyuntación de los aspectos etopéyicos, de los rasgos morales, proporcionan esa caricatura que, por antonomasia, constituyen lo teatral farsático. Ha habido una invasión de ese concepto en los campos liriconarrativos del poeta Morales. Y ese es el nexo que nos relaciona a «La máscara y los dientes» con la obra actual que nos ocupa. Veamos cómo el mismo poeta nos explica esa similitud: «Como aquél, este poema unitario es lo que yo neológicamente denomino un lirodrama, ya que se trata de una fusión de la lírica con la acción de unos personajes, sin invadir de ningún modo no digo ya los territorios de la obra estrictamente dramática, sino incluso tampoco los de la narración dialo-

gada o los del poema narrativo.» (Vid. *Nota final,* cit.) He aquí cómo ha nacido, para la poesía española, un nuevo género poético. El lirodrama participa de la lírica (el *yo* independiente del poeta dirigido al *tú* independiente del lector) y del drama (acción independiente de unos personajes, respecto del autor y del contemplador). Esta última acepción quizá no sea del todo afortunada, en lo que respecta al término *independiente,* ya que el distingo es obvio entre la tragedia (acción de personajes mediatizada por el destino o por los *dioses)* y lo entendido como drama (acción independiente de los personajes). De todos modos, la acepción de Morales, filosóficamente, es bien correcta. ¿Acaso existe, en absolutos términos, la libertad humana? Mas hemos aceptado el vocablo con el que designa nuestro autor a su obra poética. Consecuentemente, surge nuestra pregunta: ¿Cómo es, entonces, la estructura de lo que Morales denomina lirodrama? Dejemos que él mismo nos la cuente: «En los lirodramas tan sólo cabe el tratamiento lírico de la acción, como ocurre, por ejemplo, en las versiones últimas y más depuradas, más lirificadas, diría yo, de nuestros bellísimos romances viejos llamados líricos, como son el de *El prisionero* o el de *El conde Arnaldos,* pongamos por ejemplo. Es lo mismo que ocurre también en las fábulas mitológicas de nuestro siglo barroco, señoreadas por el *Polifemo,* de Góngora, o la *Fábula del Genil,* de Espinosa, o más tarde, en nuestro Romanticismo, en el genial y disparatado poema de Espronceda *El diablo mundo.»* (Vid. *Nota final,* cit.)

Por definición, el lirodrama, música interna del poeta y, al mismo tiempo, acción externa de unos personajes, nace bajo el auspicio de la precariedad, del equilibrio insostenible. Sin embargo, la conceptuación genérica dista mucho, por suerte, de esta especie de instrumentalidad que, en las manos del artista, parece ser que gozan los géneros estéticos. También la *dolora,* pongamos por ejemplo, aparecía como una mezcla, a dos partes iguales, de epigrama y de lírica; el propio Campoamor, lleno de pesimismo previo y objetivo, reconoció lo que de convencionalista, en el plano semántico del género, comporta la *dolora.* Sin embargo, pocas composiciones como aquella comportan una complejidad estructural tan duradera, pues la *dolora,* pese a las piquetas de los críticos y a las asechanzas de los gustos, sigue hoy siendo eso, la *dolora.*

Esta pugna visible entre lo subjetivo de la lírica y lo objetivo de la especie dramática, coloca al *yo* en entredicho. Rafael Morales, saliendo al paso, sin duda, de las mismas preguntas que, en la zona del concepto, el lirodrama le plantea, nos participa en esa *Nota final* unas definitorias, sólidas, conclusiones: «En todos estos poemas (se

refiere al *Polifemo*, a *El diablo mundo* e, implícitamente, a su obra *La rueda y el viento)* tratados líricamente, el «yo» del poeta queda, aunque no totalmente, claro está, y mucho menos en el de Espronceda, al margen del motivo lineal del asunto, pero su voz permanece siempre en una evidente tensión lírica, que en el caso de los lirodramas encierra a la vez una preocupación por el comportamiento sociomoral de los hombres, o mejor, por la implacable e imperfecta dictadura de la condición humana.» Y para que no queden dudas acerca de las concomitancias de su nuevo género con las varias especies narrativas, Rafael Morales nos ilustra: «Quizá la única diferencia del lirodrama con los poemas liriconarrativos que hemos citado es que en el primero no se cuenta nada. Sólo se expone.» (Vid. *Nota final*, cit.)

Así, pues, la vía expositiva va a ser el molde elocutivo del poeta: «Muros y muros, / fantasmales sillares emergiendo / de la noche geológica, / de los ciegos estratos del silencio, del sílex que penetra en la tibia hermosura de la vida.» (Vid. «La rueda y el viento», p. 19, tercera estrofa.) En la expresión expositiva, se sirve, como ahora hemos visto, a una técnica metafórica peculiar, a la llamada *imagen corporeizadora*, tan frecuente en Góngora. No podía ser de otra forma, puesto que Morales, atendiendo a la exposición de sus asuntos, entiende así la servidumbre del poeta a los dictados de la luz y de la imagen. En *los ciegos estratos del silencio* (recalcamos), la concreta adjetivación de lo inconcreto o, mejor dicho, lo incorpóreo, hace cobrar a esto una corporeidad y concreción muy similar a la que se obtiene por la *sinestesia*, o recurso expresivo de adjetivación irreal por el color.

Por demasiado prolijo y también extraño a las limitaciones de esta nota, excluimos las consideraciones que se ofrecen en el seno de ese orbe ideológico del poema; consideraciones que, por otra parte, quedan explicitadas en la *Nota final* frecuentemente por nosotros aludida «una preocupación por el comportamiento sociomoral de los hombres, o mejor, por la implacable dictadura de la condición humana». Bástenos, pues, evidenciar nuestro interés sincero y nuestras felicitaciones a Morales por el nacimiento de su nuevo género poético (digámoslo ya ahora subrayado), por su *lirodrama*.—*RAFAEL SOTO VERGES (Illescas, 107. Aluche. MADRID).*

SOBRE ENRIQUE BADOSA, O DE LA VOCACION DE CLARIDAD

Nos explica Guillén en su libro *Lenguaje y poesía,* que «Berceo nos ha mostrado cómo la poesía puede cristalizar en la expresión directa». Sin embargo, la poesía prosaica no es del todo prosaica, ni la expresión sencilla es del todo sencilla. Así, cuando Berceo llama a Nuestra Señora *Madre del pan de trigo* (como observa Guillén), está claro que en los senos de aquella elocución directa se ha producido la ascensión hacia el plano alegórico. Hallamos una alusión, clara *sinécdoque,* al signo de la Eucaristía. Podría decirse que la historia del género poético no es sino la historia de una transformación, más complicada y más compleja, del lenguaje común o prosaico. Así hasta llegar a Góngora, para quien «la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático» *(vid.* Guillén, *op. cit.).*

No hay vida sin dialéctica, como no hay argumento sin contrarios. La vida de la poesía también se nutre de prosaísmos necesarios, sobre todo de aquellos que son vía de una claridad conceptual. Y como existen defensores acérrimos de la complejidad expositiva, también existen defensores diáfanos de la simplicidad de la poesía. Entre éstos últimos se cuenta el poeta Enrique Badosa. Su adscripción a una poética de rudo cuño berceoiano se ha ejemplarizado en el empleo sistemático de la cuaderna vía. Su bandería es manifiesta en ese empeño de expresarse a través de unos metros rigurosos, arcaicos, que imponen servidumbres sin número.

Hacemos hincapié en el *mensaje de las formas,* que implica su denodada posición. En su libro *En román paladino* (1), él mismo se pronuncia de este modo:

También quiero hacer versos
en román paladino
con el que apenas nadie
habla con su vecino

(poema «También quiero hacer versos», p. 11), acentuando el énfasis, jocoso y arbitrario, de su ahínco: «Ahora fructifica —el analfabetismo / de unas ciertas escuelas— con maestros de oficio / de oscuridad. Empero, —que quede bien escrito: / "No todos somos necios— los hombres de ahora mismo» (poema cit., p. 12), con cuyos versos declara abierta guerra a cualquier expresión cerrada o enigmática.

(1) Enrique Badosa: *En román paladino,* Public. «La Isla de los Ratones». Santander, 1970.

En seguida veremos que esta tozuda cerrazón —cerril, burlonamente— no obedece —es obvio señalarlo— a una simpleza indocta, sino a una vocación expeditiva, de claridad total y a ultranza. Badosa se ha encontrado frente a un mundo chocarrero, maltrecho, inarmónico; un mundo alienado, gesticulante, estulto: una *mujer gordita y hacendosa*, un *fútbol patriótico*, una *mesa bien puesta*, muchas *gentes de orden* y *tripa prestigiosa;* un español, en suma, *de talla media, calva incipiente, traje mal planchado, / que gesticula y habla con exceso / de todo lo que afirma en la virilidad* (poema «Aspiraciones del español medio», p. 13); todo un abigarrado populacho, grotesco y degradado, entretenido torpemente en la continua *feria* de prodigalidad tan maliciosa. Y es aquí donde salta la liebre, sorpresiva, eficaz, de una estilística informacionalista. A un populacho en feria —tú, yo, nosotros, todos— no se le puede aleccionar en más moral e historia que la que se desprende, se recita o se canta de un cartelón de feria. Así son sus palabras, simples, toscas, directas, llenas de esa humildad tan proverbial de un romance de ciego, hechas para ilustrar con claridad las peripecias burdas de nuestro cartelón, mal dibujado.

Toda la poesía prosaica no es del todo prosaica ni es del todo sencilla. Una muy seria posición intelectual, comprometida, se esconde tras el retablillo de esta «facilona» juglaría:

Es cierto que te inquieta la política.
Tu aspiración secreta: concejal.
Si no se te da bien, acaso pienses
en la izquierda y la tesis de Karl Marx.
Nuevo rico, ¿ya quieres gobernar?

(poema «Pompas del nuevo rico nacional», p. 22), en donde canta las divertidas excelencias, singulares e ilustres, de algunos desarrollos no menos *singulares*.

Historias en Venecia (2) es el siguiente libro de Badosa. Una iconografía más refinada ilustra en él su burla historiográfica. Lo bufo adviene en lágrima; el sarcasmo, en nostalgia. Un escenario arcaico, decandente, enciende en el poeta el fuego vivo de su libertad: «A estos espacios de ciudad surcada / por el mar / vine para aprender / oficio de hombre libre entre hombres libres, / oficio de estar vivo entre los muertos.»

Aunque persevera el poeta en su prurito de expresión directa, en su rigor formal arcaizante —romances monorrimos, simetrías estró-

(2) Enrique Badosa: *Historias en Venecia*, edic. Plaza & Janés. Barcelona, 1971.

ficas, etc.—, *Historias en Venecia* se distingue, con respecto a su obra anterior, por una lexicalización tonalizada a nivel de lo lírico. Veamos una muestra:

Qué precisión del aire
en torres cautas
en donde se deshojan
flores cortadas
para marcarle al día
su caminata,
y darnos buen consejo
de horas pasadas
en la sabiduría
de tardes largas,
mientras Venecia borda
sedas de calma.

(de «Segunda contemplación», p. 35). Esta insistente recurrencia en las ringleras monorrimas, cuyos orígenes hispánicos habría que buscar en el romance primitivo y en la oda árabe o qasida (hermanas predilectas, en nuestra poesía medieval, de la cuaderna vía), encuentran en Badosa un empleo particular de afortunada y límpida cadencia. Escindido su verso en desiguales hemistiquios (7 + 5 sílabas), la cesura le marca una como secuencia significativa. El primer hemistiquio se ocupa normalmente de las cuestiones proposicionales o léxicas (sujetos, verbos), mientras que en el segundo hemistiquio se desarrollan los predicados y los complementos. El poema se cierra fatalmente bajo los auspicios de una idea-melodía:

¡Qué pleamar de luces
recompensadas
para los hombres justos
que dan la cara!

«De nuestra historia actual, más bien profana», es el capítulo del libro en donde reencontramos al poeta de la vena sarcástica. La coyuntura de los extranjerismos, plaga horrenda que asola las sociedades de consumo, dará lugar a una jocosa, tristemente jocosa, epigrafía frecuentativa: «Vivimos a "gogó" muy dulcemente, / todos somos "teenagers" en "bluejeans", / nuestro "club" es simpático: posee / alta sonoridad de los más "beat". / "High fidelity", pues, por todas partes, / y pensar sólo en "flash", en "spot", en "hit": / el caso es que podamos vivir siempre / en "playboy" y en "playgirl", que esto es vivir.» Desarraigamiento léxico, entrañable, humanístico, que finalmente, habrá de conducirnos al suicidio: «asimismo el "love in",

ya que viajamos / a todo L. S. D. hacia el morir» (Poema «A modern way of life», p. 66).

Historias en Venecia es, sin duda alguna, el libro más maduro de Badosa. Iniciado en Venecia en 1967 y terminado en Barcelona en 1971, nos subraya la consumación de su pericia en unas formas métricas rigurosas e ingratas. Desde su primer libro, *Más allá del viento,* en donde se advertía ya su praxis expresiva («algunos de los más humildes / hemos abandonado las colinas claras / en donde hasta ahora / los selectos profetizaron») prosiguió nuestro poeta su mester de juglaría. Elocución simple y directa, economía de la belleza descriptiva, mensaje de las formas líricas en su raíz más llana y popular, tienen para Enrique Badosa una misión final, insoslayable: *¡posesión de la luz, la luz del alba!,* como más alta alegoría de paz de amor, de humana claridad.—*RAFAEL SOTO VERGES. (Illescas, 107. Aluche. MADRID.)*

PESET M. y J. L.: *Muerte en España (política y sociedad entre la peste y el cólera).* Madrid, Seminarios y Ediciones, S. A., 1972; 256 pp.

En su intento de conocer y comprender el pasado, el historiador o el hombre que siente necesidad de saber sobre su historia, ha ido adoptando una postura más abierta y a la vez más ambiciosa, orientada a conocer la historia de una forma más íntegra y más completa.

La aproximación a un acontecimiento, ya pertenezca éste al presente o al pasado, requiere un estudio detenido de todos los factores que en dicho acontecer concurren, y una valoración de la importancia que a cada uno le corresponde. Se trata, pues, no de una rápida narración de los hechos, sino de una exposición detenida de los factores sociales, políticos, económicos, culturales, sanitarios, legales..., que determinaron de hecho, aunque no de necesidad, el acontecer de un momento determinado.

Dos posibilidades tiene el historiador que intente historiar dentro de la línea que venimos describiendo. Una, aproximarse a un período cronológico o a un problema histórico concreto, del cual realizará un estudio exhaustivo de acuerdo con la formación que como historiador posea y a la riqueza de las fuentes y datos que su búsqueda le permita recoger. De aquí que estemos asistiendo en nuestros días a la publicación de numerosas obras «de bolsillo», que pese a la

concreción cronológica a que se someten o a la delimitación rigurosa del tema, van permitiendo un conocimiento detallado de esos hechos y esos factores a que antes nos hemos referido. Ese es el caso de los múltiples estudios de historia económica, cultural, social, de la medicina..., que actualmente están viendo la luz y que son los «ladrillos» que permitirán construir una historia verdaderamente completa y compleja.

La otra posibilidad, igualmente fructífera, es acercarse a un problema estudiando simultáneamente los diversos factores que en él confluyen. Es aquí donde la «obra interdisciplinar» juega un papel único. Consiste en el abordaje simultáneo de un problema por diferentes especialistas de la historia, con formación complementaria, consiguiéndose así un estudio intensivo, por estar en manos de un especialista, que a la vez se ve completado por la aportación de aquellos que junto a él, pero desde distintos puntos de vista se aproximaron al problema en revisión. Se consigue así una obra *única* en el tema tratado y *múltiple* en el enfoque y en los resultados.

Dentro de esta segunda forma de acercase al estudio de la historia se encuentra *Muerte en España,* libro al que Laín Entralgo califica en el prólogo como *bueno, breve, uno y múltiple.* En él se estudia la política y sociedad española durante los siglos XVIII y XIX, siendo su intención poner de relieve la conexión entre las grandes epidemias que en esta época[1] asolaron España (tercianas, fiebre amarilla, cólera morbo) y la historia política y social de nuestro país.

Los autores llevan a cabo su aproximación al problema enunciado desde dos perspectivas distintas; uno de ellos, Mariano Peset, desde la historia del derecho; el otro, José Luis Peset, desde su condición de historiador de la medicina. El fin es único: descubrir la importancia que las enfermedades sociales han tenido (y pueden tener) en la historia de nuestro país. Dicho con sus propias palabras, creen que «cuando sea posible presentar la narración completa y profunda de la epidemiología española, se alcanzarán unos esquemas que pesarán decisivamente en la historia social, económica y política de España».

Es decir, a la hora de revisar la historia de España de un período cualquiera y concretamente en este caso de los siglos XVIII y XIX, no se puede olvidar ni pasar por alto que la población española se vio durante este tiempo azotada por las fiebres tercianas (enfermedad endémica en las costas mediterráneas durante el siglo XVIII) la fiebre amarilla o peste americana (siglo XIX), el cólera morbo, e igualmente, pero de forma menos espectacular, por la lepra, la sífilis y la viruela.

De todas ellas, las tres primeras han sido objeto directo de estudio en la presente obra, por su generalizada difusión y por sus repercusiones. En cada una de ellas aparecen descritos unos hechos comunes, matizados por las características sociales, políticas, económicas, científicas..., propias de cada momento. Estos hechos son:

— En cada epidemia se observa que los primeros brotes se centran entre la gente del lazareto, pobres y mal alimentados.
— Igualmente es visible la resistencia que existe por parte de los médicos a dar un diagnóstico preciso, motivado por su incertidumbre ante los primeros casos de enfermedad, por el miedo a provocar una reacción de pánico en la población, por su impotencia terapéutica y la poca eficacia de las medidas preventivas, y en algunas ocasiones por ser obligados a silenciar su opinión por presión de las autoridades.
— Una vez la epidemia se reconoce plenamente, hay que esperar a que las autoridades tomen las medidas oportunas, hecho que no tiene lugar hasta que la mortandad es ya alarmante. De aquí que las medidas preventivas lleguen tarde, disminuyendo así evidentemente su ya limitada eficacia.

En líneas generales, encontramos este planteamiento en el último azote de peste negra que tuvo lugar en Marsella en 1720, y luego irá repitiéndose en las tres grandes enfermedades epidémicas que asolan nuestro país a lo largo del período revisado.

En cada una de las epidemias estudiadas se esbozan las circunstancias que hicieron aparecer el brote y que facilitaron su difusión en un lugar y en un momento determinados. Se describen las particularidades de dicha localidad y todo cuanto explique el comienzo de la epidemia y su progresivo avance. Igualmente aparecen anotadas en cada caso las características que *el mal* posee y la forma en que la gente se ve afectada por él.

Todo ello nos lo dan a conocer los autores a través de fragmentos de cartas, documentos, escritos literarios realizados por testigos directos, bien por médicos residentes en aquel lugar o que se hallaban en él en calidad de visitantes; por viajeros, escritores... Nos dan así un testimonio vivo, a veces dramático, de la realidad en que se hallaba la población española.

Igualmente recogen y enumeran las medidas adoptadas en cada lugar y en cada momento, con el fin de acabar con la epidemia, señalando a su vez de qué grupos partía la iniciativa (sanitarios, políticos...) y a qué nivel eran puestas en práctica (local, regional, nacional...).

Un hecho aparece claro: las medidas nunca fueron tan radicales como debieron haber sido. Ejemplo claro lo tenemos en el estudio que sobre las tercianas del reino de Valencia nos ofrecen y en donde las medidas (de hecho estipuladas) eran continuamente incumplidas porque «había diversos intereses en su continuación (se refiere a los cultivos de arroz) por los señores, los propietarios y aun los jornaleros, quienes exponían sus vidas por unos salarios más altos».

Se describe también en cada caso la repercusión de estos males en la marcha de los acontecimientos políticos y la interpretación que el pueblo e incluso las autoridades daban sobre la epidemia: la razón de su aparición, su mecanismo de difusión, medios terapéuticos... y los intentos de los médicos por conocer, explicar y tratar correctamente dichas enfermedades, siempre de acuerdo con la situación científica reinante y con el desfase que en este sentido se podía ya señalar entre España y el resto de Europa.

Una consecuencia positiva tuvo el repetido azote epidémico en nuestro país: fue el crear conciencia de la necesidad que existía de reformar la asistencia sanitaria de la sociedad española. Tal como J. A. Palanca afirma, «cuando una nación está atrasada sanitariamente, son las epidemias lo único capaz de hacerla progresar». Alto precio, que también en España se tuvo que tributar para iniciar dicho progreso sanitario.

Nuevos matices aparecen, pues, en torno a los hechos políticos y sociales que la Historia hasta ahora no nos había presentado, lo cual nos permite conocer mejor nuestro pasado.

Al finalizar su libro nos advierten los autores que lo estudiado por ellos en el pretérito tiene en el presente su manifestación real, por estar un sector del mundo actual diezmado por epidemias.

Esa proyección en el presente de la problemática revisada nos hace también señalar que no sólo sigue el mundo azotado por las enfermedades epidémicas, sino que la enfermedad se mantiene como una constante en toda sociedad, afectando en forma de suceso individual o de *enfermedad social.* Es algo que no debemos olvidar a la hora de querer conocer y comprender el momento que nos ha tocado vivir.—*ELVIRA ARQUIOLA (Duque de Medinaceli, 4, 4.° MADRID-14).*

GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAR: *Ensayos sobre literatura social.* Ed. Guadarrama. Punto Omega, 132. Madrid, 1971, 268 pp.

A poco más de dos años de la muerte de Ignacio Aldecoa asistimos a una cada vez mayor estimación de su obra, que es hoy objeto de atención y estudio en artículos, conferencias y tesis doctorales. La postura de este escritor vasco, enraizado en Castilla ante la vida y el arte en el contexto de la producción literaria de su época, confiere a su obra muy significativo relieve. Cuando aún no se había cumplido el segundo aniversario de su muerte vio la luz el volumen que hoy reseñamos, dedicado en sus tres quintas partes a la prosa narrativa de Ignacio Aldecoa, lo que significa que es en la actualidad el trabajo de mayor extensión publicado sobre este tema.

Este trabajo va precedido de un estudio «a manera de prólogo» sobre la condición de «el escritor en la encrucijada de los tiempos», que fue en su día, como Gómez de la Serna nos hace saber, una conferencia pronunciada en Madrid hace bastantes años, aunque no se concreta la fecha. En él se realiza una excursión por la historia de la literatura, con el fin de estudiar la postura del escritor ante las llamadas seductoras de la teología, de la ciencia, de la política y del arte, que deben serle ajenas en cuanto condicionantes de su misión: la de testigo y denunciante de las situaciones conflictivas y esclarecedor de lo que tras ellas se oculte.

El tema sería interesante, pero, aparte consideraciones discutibles, a nuestro entender, adolece de poca profundidad, además de inexactitudes en algunos datos, comparaciones más efectistas que atinadas, propias, desde luego, de la conferencia que fue en su origen el artículo, no de un trabajo crítico científico y de acusada unilateralidad en la ejemplificación, presente, verbigracia, en las referencias a la labor negativa desde el punto de vista literario de autores comprometidos de izquierdas (literatura comunista; Sartre, «acaso el más tendencioso de los escritores actuales»), sin que se equilibren esas críticas con paralelas denuncias de escritores de tendencias opuestas.

Hemos indicado que es el ensayo sobre la obra de Ignacio Aldecoa, en XII apartados, el capítulo medular del libro. Tras presentarnos a Ignacio Aldecoa como escritor en su condición pura, libre de toda concesión a cualquier llamada seductora ajena al ejercicio pleno y rotundo de su vocación, traza Gómez de la Serna, desde «una interpretación personal», las coordenadas sociopolíticas e ideológicas que conforman la posición vital de la generación a que aquél pertenece, coordenadas que, en criterio del ensayista, hacen llegar a Ignacio a

un «nihilismo desesperanzado» en lo político y en lo religioso. Encontramos en estas líneas aseveraciones que bien pueden ser base de futuras polémicas. Luego pasa a estudiar la producción de Aldecoa.

Determinada parte de su obra, según Gómez de la Serna, sobre todo sus cuentos, vuelve a traer al terreno literario español la caricatura de aquello o de aquellos a los que se intenta satirizar; ahora, en forma de *jácara,* que no es burla, sino «sentimiento de ternura y lástima», lo que le separa de la sangrante violencia del esperpento valleinclanesco, del cual se aleja también en cuanto que no toma como objeto de su sátira situaciones históricamente significativas, sino fragmentos vitales de menor trascendencia. Aldecoa se sitúa por eso más en la línea de Quevedo, de quien recibe influencias hasta en esa especie de *ballet* que percibimos en algunas páginas de su obra.

Pero el aspecto más importante de su producción, por cuanto incide en la literatura social, que él cultiva, es el tratamiento del mundo que Gómez de la Serna, tomando el conocido verso manriqueño, llama de *los que viven por sus manos,* bien entendido que no es un mundo encasillable en la línea del costumbrismo romántico ni en la totalmente opuesta de la literatura social reivindicativa, sino un mundo ciertamente marginado, al que Ignacio se acercó con exquisita sensibilidad, pulsando las fibras de la injusticia social, que toma como punto de partida, sí, pero también las del amor, que llevaba al escritor a identificarse con sus personajes en el sufrimiento. A esto se debe la vena poética que alimenta sus narraciones. Un mundo, en fin, continúa el ensayista, cuyos protagonistas participan a la vez de lo *franciscano* y de lo *jesucrestal* (sic), por su condición de víctimas redentoras de pecados ajenos, lo cual para Gómez de la Serna viene a ser «hondo legado del espíritu inevitablemente cristiano, característico de nuestra cultura» (p. 121), pero que, a nuestro parecer, se presenta como honda raíz estoica del hombre indefenso, desvalido y abandonado y al mismo tiempo provisto, como demuestran los casos de solidaridad, de un hondo humanismo, sin que haya forzosamente que atribuir estas virtudes a la religión cristiana, que, sin duda, las exalta.

Los personajes de Aldecoa son seres que padecen una situación aflictiva, comunitaria y, como consecuencia, personal, al serles negada por la sociedad la posibilidad de, mediante una mejor atención, realizarse como personas. Esta marcada situación aflictiva, que no es ni por asomo exclusivamente económica, es lo que eleva la obra de Ignacio sobre el gran bloque de la producción de la prosa realista social.

Cultivó, además de la novela y el cuento, en el que es figura cumbre de la posguerra, los escritos de viaje, los «temas de camino»,

que Gómez de la Serna estudia someramente, señalando la trayectoria del escritor alavés desde una postura, primero, aséptica, *inventarial* (en *Alava, provincia en cuarto menguante,* 1953), y poco después, marcadamente humana (en *Viaje a Filabres,* 1954), a otra preferentemente estética (en *Urgente viaje de retorno,* 1955, y sobre todo en *Cuaderno de godo,* 1961), que incluye también la guía de viaje *(El País Vasco,* 1962) y algún aspecto de su última novela *(Parte de una historia,* 1967).

No es muy profundo tampoco el estudio formal que hace de las novelas: *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956), *Gran sol* (1957) y *Parte de una historia* (1967), que se integran por pares (las dos primeras y las dos últimas) en diferentes trilogías incompletas por la temprana muerte del escritor. Hay en estas novelas una estructura clásica, señala Gómez de la Serna, con una «articulación ramificada del hilo argumental» (p. 180). Los personajes, añade, están presentados desde ellos mismos, desde su conducta y no desde el autor. El lenguaje, en un estilista tal, es seleccionadísimo, a la par que simple y natural, tanto el coloquial como el técnico —recuérdese *Gran sol*—, siempre al servicio de la narración, y muy vigoroso. De tener que subrayar especialmente aciertos estilísticos, opina, habría que hacerlo con los *diálogos,* lo más destacable, ya en la setentena de sus relatos cortos, ya en sus novelas.

El último apartado del ensayo nos vuelve a traer la imagen de Aldecoa en una semblanza que rebosa enorme cariño, como todo el estudio, hacia el escritor, cuyo don más preciado era su libertad en todos los terrenos, y cuyo corazón, para infortunio de nuestras letras, dejó de asistirle al 15 de noviembre de 1969.

Aunque en los cinco últimos apartados decae la calidad del ensayo al aminorarse la profundidad del análisis y al insistirse sobre ideas ya expuestas, explotando el hallazgo, sin embargo el trabajo es valioso, ya que pone los cimientos y marca el camino a seguir en estudios posteriores. Volvemos a una objeción que nos parece principal y que ha de tenerse en cuenta en una nueva revisión de las obras de Ignacio Aldecoa: creemos que algunas posturas vivenciales de los personajes aldecoanos, que son interpretadas por Gómez de la Serna a la luz de una religión positiva —en este caso, el cristianismo—, pertenecen al acervo de la religión natural.

La tercera parte del libro es bastante heterogénea. Incluye artículos que van desde la exposición, aunque esquemática, ordenada de los puntos fundamentales del pensamiento político de Ortega —deducidos de los *Escritos políticos* del filósofo—, sus pretensiones de orden práctico y, finalmente, el desaliento y abandono de la militancia

ante el vacío que encontraban sus ideas y ante la desviación que veía en los sistemas de los que esperaban la regeneración que necesitaba España: la Dictadura y la República; desde el comentario, más de reseña histórica que puramente literaria, al excelente trabajo de Carmen Martín Gaite sobre la vida y *El proceso de Macanaz,* hasta las elegíacas páginas con que obsequia a Manuel Alcántara y a Medardo Fraile; páginas casi hiperbólicas en el caso del brindis ofrecido al poeta malagueño. En un término medio encontramos rapidísimas notas a las obras de Jesús Fernández Santos y la presentación de dos libros de viaje que recogen el tema de lo que denomina Gómez de la Serna la *contraemigración,* esto es, la situación de lo que queda en España cuando el español emigra en busca de mejores horizontes; en un caso *(Trabajos duros de la mujer,* de Eliseo Bayo) es la mujer española el protagonista desvalido y marginado; en otro *(Viaje por la sierra de Ayllón,* de Ferrer-Vidal) son los pueblos de esta zona de romancero los abandonados por sus habitantes.

Si siempre se aboga por la necesidad de un trabajo científico, organizado, metódico, aunque no necesariamente erudito, al abordar la crítica literaria de una obra, tras la lectura de estos últimos escritos clamamos por él. La crítica impresionista no nos basta. La crítica impresionista nos transmite la emoción o el desánimo, con sus matices, que experimenta el crítico, y en el mayor número de los casos, también nosotros ante un libro; pero no indaga, no busca las raíces del *porqué,* del *cómo* se ha llegado a ese resultado. ¡Cómo nos sorprenden estas palabras del autor de los ensayos que comentamos!: «[...] pese a mi oficio de crítico literario, lo que me interesa de verdad es eso (1). *Muy poco la técnica* (2) [...]; yo creo que vamos hacia unas formas de cultura que están más allá de la actual y petulante visión científica del mundo [...]; lo que en última instancia me importa de la obra literaria es que me devuelva un eco significante de la existencia, que me ayude a vivir. Uno lee para aprender a ser sí mismo, para identificar sombras, sueños, sentimientos, ideas, sensaciones que aumenten en libertad el volumen del espíritu y hagan crecedera nuestra alma» (p. 252). Todo esto está muy bien como lector. La crítica, en nuestro cirterio, está obligada a más: a descubrir, en la medida de lo posible, cómo unos materiales cuya calidad hay que calibrar se constituyen en piedra preciosa; cómo unas piedras que están al alcance de muchos en la montaña se funden en las manos del cantero y del arquitecto hasta erigirse en monumento

(1) Se refiere a la «vida humana: testimonios del ser del hombre, que le están ayudando de algún modo esencial a luchar contra la corriente destructora del tiempo» (p. 252).

(2) El subrayado es nuestro.

artístico. El crítico debe ayudar al lector a «ver» la disposición *artística* de esos materiales en el edificio literario. De lo contrario, correremos el peligro de acercarnos a un tipo de crítica poco «sistematizada y didascálica», que a veces, no sin razón, tan duramente se ha denostado (3). No, no suele ser petulancia el análisis de la visión científica del mundo que tuviera el autor; es lo propio del crítico y lo que precisamente esperamos de él.—*HIPOLITO ESTEBAN SOLER (Departamento de Literatura española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

FICHAS DE LECTURA

RICARDO CANO GAVIRIA: *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa.* Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

Desde el año 1963, fecha de la concesión del premio Biblioteca Breve a su novela *La ciudad y los perros,* Mario Vargas Llosa se ha convertido, al menos en España, en el más famoso de los nuevos narradores hispanoamericanos. A esto ha contribuido en no escasa medida una sucesión de escándalos en los que su nombre ha figurado no pocas veces con rango protagónico. Los dos más recientes: la fundación en París de la revista *Libre* y el *affaire* Heberto Padilla. En una extensa entrevista con Ricardo Cano Gaviria, el peruano procede ahora a sistematizar sus ya conocidas opiniones sobre el novelista como suplantador de dios, la equívoca noción de compromiso, el exilio del escritor, la crisis de la novela burguesa y la posibilidad de un nuevo realismo, etcétera.

La claridad y profundidad analíticas de Vargas Llosa se encuentran en estas páginas realzadas por la inteligencia de su interlocutor, un joven escritor colombiano radicado en Barcelona, quien hábilmente consigue en todo momento sortear los tradicionales escollos de lo puramente anecdótico. A continuación de esta larga conversación, viene un extenso ensayo titulado *El buitre y el ave fénix,* en el que Cano Gaviria analiza los aspectos centrales de la cultura latinoamericana de hoy, haciendo especialmente referencia al propio Vargas Llosa. Cano

(3) Equipo Editorial de Comunicación: «La crítica literaria en España», en *Cuadernos para el Diálogo,* extraordinario, XXIII, diciembre 1970, p. 37.

Gaviria no está totalmente exento de una cierta retórica más o menos estructuralista y al uso que tiende en alguna página a ininteligibilizar el texto de su ensayo, pero sus observaciones son siempre lúcidas y positivamente polémicas. Se trata, en suma, de un texto que no habrá de defraudar a los lectores interesados en los conflictos suscitados por la insurgencia de la nueva novela hispanoamericana.—*J. C. C.*

Setenta años de narrativa argentina (Selección y prólogo de ROBERTO YAHNI). Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Las buenas antologías de la narrativa hispanoamericana no son frecuentes en España. Las pocas en circulación, por otra parte, suelen resultar de alcances bastantes limitados. Invariablemente reflejan un trauma común, cristalizado en opciones excluyentes: o suelen constituir una indiscriminada exaltación de los escritores del *boom,* o suelen recaer en una arbitraria y sedicente impugnación del mismo. Estos datos permiten atribuir a la antología de Roberto Yahni una importancia capital: por primera vez el lector español dispone ahora de los elementos que le permitan reconstruir la evolución sufrida por la narrativa argentina durante estos últimos setenta años.

Sobran quizá en esta antología algunos nombres: entre ellos, los de Silvina Ocampo, Marco Denevi y Juan José Hernández, y hay también una desmedida sobrevaloración de los escritores *cosmopolitas* nucleados en torno a la revista *Sur* y el suplemento literario de *La Nación.* Inversamente, se echa de menos el nombre de alguno de los escritores de la escuela de Boedo (inexplicablemente no representada en el libro). A la vez, hay tres grandes ausencias: Dalmiro Sáenz, Daniel Moyano y Abelardo Castillo. Pese a estás lamentables exclusiones, la antología de Roberto Yahni viene, no obstante, a subsanar una longeva deficiencia del mundo editorial español.—*J. C. C.*

CESAR VALLEJO: *Los heraldos negros - Trilce.* El Bardo, Barcelona, 1972.

El día 10 de junio de 1917, en la ciudad peruana de Trujillo, en la residencia del señor Macedonio de la Torre, calle Gamarra, 441, se celebró una fiesta en honor de los intelectuales de la localidad. Uno

de los asistentes a la misma era un entonces desconocido poeta llamado César Vallejo, quien, llegado su turno, leyó una extraña composición titulada «Los heraldos negros». La sorpresa fue total. Todo era nuevo en el poema: el lenguaje, la sintaxis, la terrible exasperación del hombre rebelado contra una estereotipada concepción de la divinidad y la existencia. Cuando en 1918 Vallejo publica su primer libro, titulado precisamente *Los heraldos negros,* comienza la fascinante aventura de quien llegaría años más tarde, junto con Darío y Neruda, a integrar la tríada de genios absolutos de la poesía hispanoamericana.

La poesía de Vallejo es lo suficientemente conocida como para intentar aquí una descripción de su enorme significación. Baste con señalar que *Los heraldos negros* es, simultáneamente, el acta de defunción de un sedicente modernismo que hacia 1918 había ya degenerado en una mera retórica, y el acta de fundación de una nueva sensibilidad expresiva que definiría totalmente sus rasgos en *Trilce,* libro publicado en 1922. Esta edición de El Bardo constituye la primera edición española de los dos libros mencionados, y viene a poner al alcance del lector peninsular la obra de este peruano universal que es también una de las figuras que más decisivamente han influido en los poetas españoles de la posguerra.—*J. C. C.*

ANTONIO RODRIGUEZ ALMODOVAR: *Lecciones de narrativa hispanoamericana, siglo XX (Orientación y crítica).* Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972.

Leer a autores desconocidos constituye siempre una inagotable fuente de sorpresas. Un día cae en manos del crítico un delgado volumen salido de alguna remota editorial universitaria de provincias. ¿Cómo adivinar que en sus páginas se analizan de un modo sorprendentemente original la mayoría de los tópicos y malentendidos que han circundado al problema de la nueva narrativa hispanoamericana? No obstante, así cabe consignarlo. El autor de este heterodoxo manual debe ser (el volumen omite sus datos biográficos) un joven e inquieto catedrático andaluz. En realidad, más hombre de su tiempo que catedrático, o en todo caso, verdadero catedrático de su tiempo; vale decir, dueño y ejercitador de una brillante conciencia crítica.

La idea de este manual surgió, según el propio autor se encarga de señalar, de un curso sobre el tema dictado en la Universidad de

Sevilla. La heterodoxia arranca de la misma concepción. El criterio seguido nada tiene que ver con las clasificaciones al uso: temáticas, cronológicas, etc. Se trata de un enfoque estructuralista en el mejor sentido de la palabra, sin concesiones a los estériles formalismos que en estos últimos años se han encargado de castrar ya tantas inteligencias. Las limitaciones de estudio se hacen visibles en el carácter mismo de la obra: su condición de manual. Es de esperar que, liberado de la tiranía del espacio, su autor no omita reincidir. La mortecina crítica española necesita desesperadamente de la aportación de investigadores imaginativos como este hasta ahora desconocido Antonio Rodríguez Almodóvar.—*J. C. C.*

JOSE LEZAMA LIMA: *Esferaimagen.* Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

Durante años Lezama ha compartido con su compatriota Cintio Vitier una suerte de destino minoritario. También con él ha compartido un incomparable talento de ensayista. Tras el resonante escándalo provocado por la aparición de esa gran novela que es *Paradiso,* finalmente la obra de Lezama ha franqueado la muralla del silencio. Hoy sus ensayos han sido ya publicados por varias editoriales no cubanas y se encuentran prácticamente al alcance de todos los lectores. Los dos trabajos reunidos ahora en volumen bajo el título de *Esferaimagen* son dos clásicos en su género y versan sobre dos viejas obsesiones del gran poeta cubano: Góngora y las imágenes.

El primero, *Sierpe de don Luis de Góngora,* es quizá el más representativo de todos los ensayos de Lezama publicados hasta la fecha. En sus páginas Lezama erige un arduo laberinto de imágenes en el que se opera el reencuentro con su *alter ego* a tres siglos y medio de distancia: el mágico cantor de las *Soledades.* El segundo estudia las posibilidades de construcción de estos laberintos, la funcionalidad y significación de las imágenes. «Lo que me gusta y sorprende —escribe Lezama— son las inauditas tangencias del mundo de los sentidos.» Escritor secretamente erótico, Lezama posee en alto grado la capacidad de encarnar el misterio y la alegría en las palabras. Deambular libremente por ellas significa acceder no sólo a la epifanía de los sentidos; también a una verdadera fiesta de la imaginación.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID).*

INDICE ALFABETICO DE AUTORES CORRESPONDIENTE A LOS AÑOS 1971 Y 1972

AÑO 1971

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Z

AÑO 1972

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

V

W

Y

Z

ABREVIATURAS UTILIZADAS

E. (Ensayos).
R. (Relatos).
P. (Poemas).
N. (Notas).
C. (Reseñas críticas).
I. (Ilustraciones).